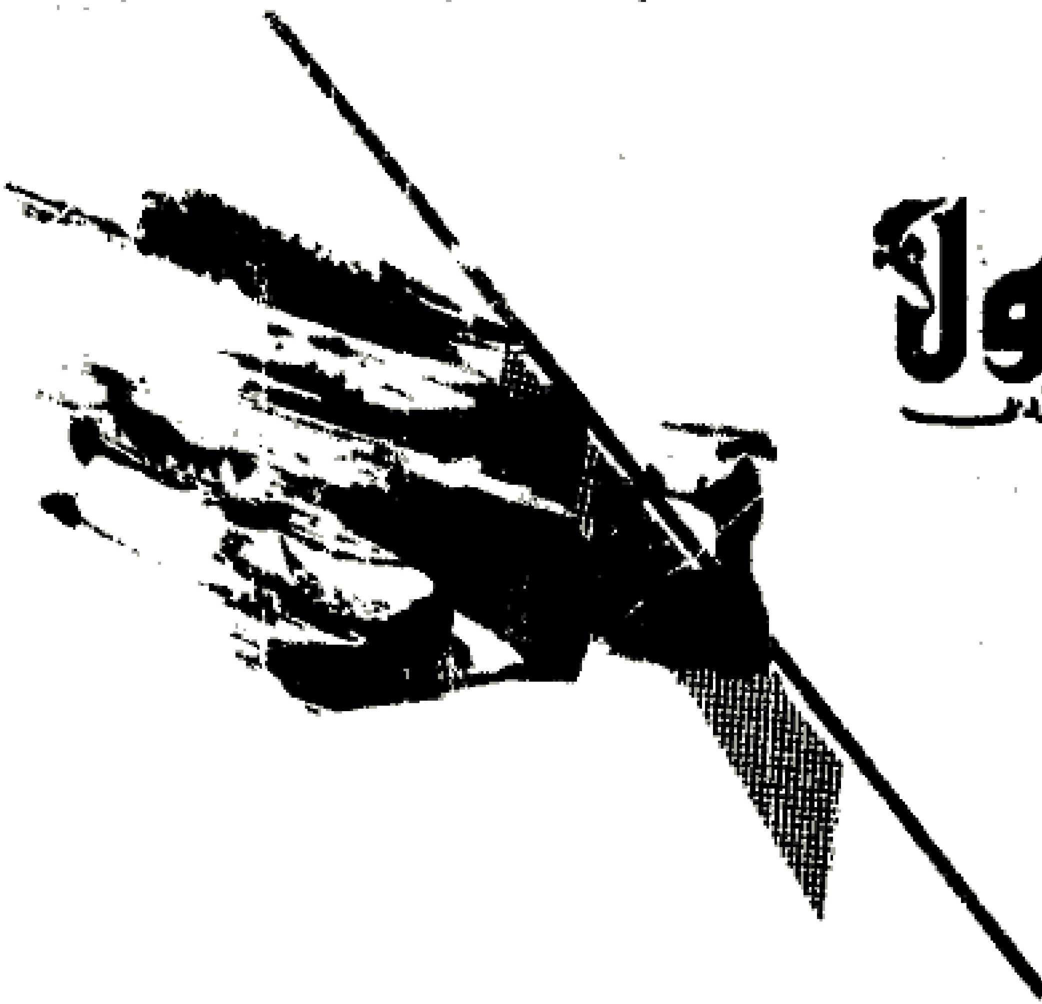
فصول
مجلة النقد الأدبي



المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

دراسات

أصول التجريب

المسرح والتغيير الاجتماعى

التعبير الجسدى للممثل

الأسطورة المحرقة

التجريب فى تشكيل الفراغ

ندوة

المسرح والتجريب

شهادات

ألفريد فرج . جواد الأسدى

زو زياو زونج . سمير عبدالباقى

عبد الرحمن الشافعى . عبدالفتاح قلعه جى

محمد أبو العلا السلامونى . هناء عبد الفتاح

المجلد الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥

عدد ممتاز

٦/٤٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥

المسرح والتجريب

(الجزء الثانى)

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي

السعر: ثلاثة جنيهات

● الأسعار في البلاد العربية:
الكويت ١٫٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٫٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة/ القدس ٢٫٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيهاً - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٫٧ دينار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولارا).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:
مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج.م.ع.

● الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

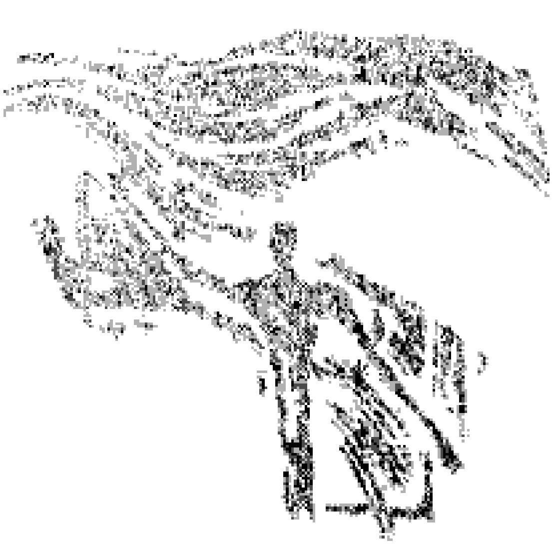
المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

المجلد الرابع عشر
العدد الاول
ربيع ١٩٩٥

• في هذا العدد

المسرح والتجريب
(الجزء الثاني)



مفتتح

التجريب المسرحى فى حياتنا

ـ ١ ـ

هل يمكن القول إنه نشأ عندنا مسرح تجريبى أصبح عنصراً من عناصر الحضور المسرحى العربى؟ وهل يمكن الحديث عن نشاط تجريبى متصل فى المسرح؛ تأليفاً وإخراجاً وأداء؟ وهل أصبحنا نمتلك بيوتاً مسرحية لها تاريخها المقترن بالتجريب؟ وهل نرى حولنا مجموعات طليعية مسرحية متتابعة، ينطلق اللاحق فيها من حيث انتهى السابق، تأكيدا للدلالة الجميلة التى ينطوى عليها هذا السطر من شعر أدونيس: بدءوا من هناك فابتدئ من هنا؟ أغلب الظن أن الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون بالنفى؛ لأن فعل التجريب بوجه عام لايزال فعلاً مناقضاً للثقافة السائدة التى نعيشها، وأسسه المعرفية والاجتماعية والثقافية مناقضة للأسس التى لها سطوة المسلمات القاهرة فى مجتمعاتنا العربية.

ويزيد من دلالة النفى، فى هذا السياق، أن التجريب فى المسرح فعل جمعى؛ لأن المسرح نفسه فعل جمعى، يشترك فيه المؤلف والمخرج والممثل والموسيقار ومصمم المشاهد ومهندس الإضاءة وغيرهم فى صنع ضفيرة متناغمة الأبعاد من الإبداع الجمعى. وحتى عندما ينفرد الكاتب بنفسه، ويقوم بالمغامرة الأولى للتجريب وحيداً مع أوراقه، فإنه يضع فى اعتباره أن الفعل التجريبى الذى ينسج خيوطه الأولى إنما هو فعل يتجسد بمجموعة

طليعية، وأن معنى المجموعة هو الوجه الآخر من معنى الطليعة، وأن مايربط بين أفراد المجموعة الطليعية هو التسليم بالأساس المعرفى الأول من التجريب، وهو نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذى يولّد السؤال، وممارسة حرية الإبداع فى أصفى حالاتها، تجسيداً للحدث الدرامي الذى هو نقيض السكون الخانع والصمت الذليل والتصديق العاجز. هذا البعد الجمعى من التجريب المسرحى يؤسس حضوره، فى علاقة سببية، بشروط أكثر تعقيداً وصعوبة من الشروط التى يتطلبها التجريب الروائى أو الشعرى فى بقية أنواع الأدب، حيث فردية الإبداع والتلقى تختلف عن الصفة الجماعية الملازمة للنشاط المسرحى، ابتداء من لحظة التأليف التى تنطوى على الوجود الجمعى، وانتهاء بلحظة التلقى التى هى تجسيد فعلى للحضور متعدد الأبعاد لهذا الوجود. وما بين الابتداء والانتهاء، تقع آليات التنفيذ التى تحتاج إلى تكاتف الجهود أو العمل الذى يجاوز قدرة الفرد الواحد. هذه الشروط نفسها هى التى تفرض ازدهار المسرح فى فضاء ديموقراطى، على الأقل بالمعنى النسبى، حين نفكر فى العالم الثالث الذى نتطلع فيه إلى الممارسة الملموسة للتعددية وحق الاختلاف، ونرجو شيوع الإيمان بالمساواة والحرية بوصفهما جناحى التسامح الذى هو المناخ الطبيعى لكل إبداع.

وإذا كان الفضاء الاجتماعى السياسى الثقافى المعقد للعالم الثالث ينطوى على قيود متعددة إزاء الحركات الطليعية الجمعية، وينبنى على حساسية مفرطة إزاء الحضور الجمعى لهذه الحركات، ومن ثم الحضور الجماهيرى للفعل المسرحى، فإن هذا الفضاء لايفرض القيود نفسها، أو يمارس درجة القمع ذاتها، فى مواجهة أفعال التجريب الفردية فى الشعر أو الرواية، فالتجريب الشعرى قرين الغموض الذاتى الذى يفقده الأثر الجماهيرى فى الغالب، ويوقعه فى أغوار الأسرار الذاتية الخالصة للفرد لا الجماعة.

والرواية عمل لا يفارق دائرة الفرد فى فعلى الأداء والتلقى، وكلا الفعلين لايتطلب الحضور الجماهيرى الذى يستلزمه المسرح، أو الدعم متعدد الأطراف الذى يحتاج إليه. وذلك هو أحد الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى العالم الثالث، واحتلالها المكانة التقليدية للشعر، وتحولها إلى الفن الطليعى الأول الذى يصوغ الحضور الجمعى فى عملية تلق فردية، ويصل بين الفرد والجماعة من منظور الأصوات المتعددة التى تجسد مشكلات الحاضر وتصوغ أحلام المستقبل، فى شكل فردى لايكف عن التحول فى حركته الدائمة التى لا تخلو من معنى التجريب.

ولا أقصد من هذه المقارنة التقليل من شأن الشعر بالقياس إلى الرواية، أو من قيمة الرواية بالقياس إلى المسرح، وإنما أقصد إلى تأكيد خصوصية المسرح، من حيث هو فعل أداء تمارسه مجموعة تهدف إلى تحقيق هدف وتوصيل رسالة، وتتلقاه مجموعات كبرى تنفعل بالهدف وتتأثر بالرسالة. والحضور الجمعى لهذا الفعل هو بعض تكوينه، وهو السبب الأول فى اشتباكه المباشر مع القضايا الحيوية المؤرقة للجمهور الذى يتلقاه بالحوار وفى فعل الحوار. أعنى بذلك أن الطبيعة الحوارية للمسرح، خصوصاً على مستوى

التجريب، ليست حواراً مقصوراً على مؤدين يتحركون على خشبة هى تمثيل رمزى لحجرة مغلقة، أو يتبادلون الحوار فيما بينهم دون وعى منهم بالأطراف الأخرى التى تشاركهم فعل الحضور، وإنما هى حوار متوتر يدور على ثلاثة مستويات متزامنة على الأقل: حوار بين مؤدين، وحوار بين كلمات هؤلاء المؤدين وكل علامات العرض غير اللغوية، وحوار بين كلمات الأداء وعلامات العرض من ناحية واستجابات المتلقين المشاهدين من ناحية ثانية. وإذا كانت حوارية المسرح علاقة متعددة الأبعاد، متباينة المستويات، فذلك لأنها علاقة مفتوحة، تحطم الوجود الرمزى للحائط الرابع (بل لكل حائط)، وتشرك النظارة بكيفية تستبدل بصفة المتفرج أو المتلقى السلبية الصفة الإيجابية للمشارك الذى يسهم فى إنتاج وإعادة إنتاج العرض، بواسطة الحوار وفى فعل الحوار. ويترتب على ذلك أن مشاهدة الفعل التجريبى للمسرح إسهام فى أدائه، وتوسيع لدائرة المنتجين له من مجموعة المؤدين المباشرين إلى المجموعة الكبرى من المشاركين، ونقل له من خشبة المسرح التقليدية أو الدائرة المحدودة أو المعمل المنعزل إلى الميدان والساحة والشارع المفتوح، على نحو ما يحدث فى أقطار متعددة من دول العالم الثالث، حيث التفاعل العفوى مع الجمهور على مستويات كثيرة، والاشتراك معه فى الأداء الذى يتحول إلى فعل اجتماعى سياسى بأكثر من معنى يؤرق السلطات التى تريد أن تبقى كل شئ على ماهو عليه.

ويتأكد المعنى الاجتماعى السياسى لهذا الفعل عندما نقرنه بأسسه المعرفية ودوافعه الفكرية، وهى الأسس والدوافع التى تبدأ من استبدال السؤال الذى لا تقنعه إجابة بالتصديق المذعن إلى كل إجابة. ويعنى ذلك أن الاستراتيجية الأساسية للتجريب هى تثوير وعى المتلقين، وتحويل الوعى الثائر إلى وعى ضدى، نقضى، نقدى، لايكف عن مساءلة كل شئ، ابتداء من حدوده هو بوصفه وعياً، وانتهاء بحدود اللغة ـ النظام ـ السلطة ـ القوة. وإذا كان الفعل التجريبى للمسرح يجسد طبيعته الحوارية المتعددة على كل المستويات، مؤكداً مشاركة المتلقين فيه، فإنه يجسد توتراً قائماً فى عقول هؤلاء المتلقين وأفئدتهم، ولكن على النحو الذى يرفع هذا التوتر من حضوره المكبوت إلى حضوره المعلن، ومن وضعه المقموع بأعراف المعتاد والمألوف إلى الوضع الذى يسائل هذه الأوضاع، ومن استسلامه إلى كوابح اللغة التى ترسخها التشكلات الخطابية السائدة إلى التمرد على هذه التشكلات ونقض تلك الخطابات.

والخطاب الحوارى لهذا الوعى الضدى الذى ينطوى عليه فعل التجريب المسرحى، ويخرجه أو يؤسسه فى وعى المتلقى المشارك، هو الخطاب النقيض لخطاب السلطة القائمة. وحضوره جمعى مهما كان هامشياً فى علاقته بالخطابات السائدة. وهامشيته هى سر عدائيته الصدامية الاستفزازية التى تسعى إلى لفت الانتباه إلى حضوره، ونقض سطوة خطابات القوة بتقويض مايؤكد الخوف منها، ومن ثم تحويلها من خطابات تبدو أزلية مجاوزة للتاريخ وإمكان التغيير إلى خطابات تاريخية قابلة للتغيير. وحين يتجسد هذا الخطاب الحوارى، رغم هامشيته، فى فعل الممارسة التجريبية الجمعى، فإنه يتحول إلى فعل من أفعال

التمرد على سلطة القوة في المجتمع، متخذاً شكل التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التى تنقض التراتب بين الطبقات، وتسقط الحواجز بين الأفراد، أعنى التظاهرة (الاحتفالية) التى تقترن عفويتها بمبدأ الرغبة لامبدأ الواقع، ولا تنفصل حيويتها عن النقض الدائم للمسلمات، ولا ثوريتها عن الرفض الحاسم لكل أشكال التراتب أو كل تجليات مركزية اللوجوس.

ولا شئ يسبب الرعب لسلطة القوة فى العالم الثالث مثل هذه التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التى تطيح بالأسس التى تستند إليها قوة السلطة، والتى يجسّد فعل التجريب المسرحى شكلاً من أشكالها الأدائية المتفجرة بالعنف المضاد. ولذلك، تسارع السلطات التى تمثل القوة فى العالم الثالث إلى قمع هذا الشكل، وإحاطة فعله الأدائى بسياج من التحريم والقيود التى تخنقه، أو تقضى عليه بوصفه تظاهرة (احتفالية) كرنفالية، ومن ثم تحويله عن مجراه من حيث هو إمكان متجدد للوعى الضدى. ويمكن أن تبدى هذه السلطات شيئاً من التسامح إزاء قصيدة طليعية يكتبها شاعر منعزل، ويتبادلها أفراد هامشيون لا تأثير لهم. ويمكن أن تبدى تسامحاً أقل أو أكثر إزاء رواية تناوش سطوة القوة وتعرى قمعها ماظل عدد القراء محدوداً، وهو محدود بالفعل فى العالم بسبب الأمية المنتشرة بين مستويات القراء وتقلص دوائر القراءة بالقياس إلى دوائر المشاهدة. ولكن لا تسامح مع فعل التجريب المسرحى، حين يتحول إلى فعل كرنفالى يعصف بكل شئ، وينقض التراتب فى كل شئ.

والواقع أن حركة الأنواع الأدبية فى علاقتها بالتجريب، فى الفضاء السياسى المعقد للعالم الثالث، تدفع إلى مقدمة الوعى نوعاً من التصور الجيوبولوتيكى لحركة التجريب، ذلك لأن الجغرافيا السياسية، فى حالات كثيرة، تحدد إمكان التجريب المسرحى وعدم إمكانه فى العالم الثالث المهوّس بالسياسة. وفى الوقت الذى تزدهر فيه الرواية فى أغلب أقطار هذا العالم، إلى الدرجة التى نقلت مركز الثقل التقليدى من العالم الأول إلى العالم الثالث، وقضت على المعنى الآفل للمركزية الأوروبية فى الرواية، فإن ازدهار المسرح على وجه العموم، والتجريب المسرحى على وجه الخصوص، قرين توفر مجموعة بعينها من الشروط التى تتحقق أو لا تتحقق، بدرجات متباينة ومستويات متعددة، فى هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم الثالث. ومن الواضح أنه كلما تأصلت الممارسة الديموقراطية فى المجتمع، وسمحت التركيبة السياسية بنوع من التعددية، واقترن التسامح بحركة جناحيه: المساواة والحرية، وأفضت التركيبة السياسية إلى حراك اجتماعى يتأسس برؤية عالم لا تحتجز عبادة الماضى تطلعه إلى المستقبل، وكلما تلازمت الحرية السياسية والحرية الاجتماعية التى لاتفرّق بين الرجل والمرأة، أو تمايز بين أبناء الطائفة أو القبيلة، وتستبدل بأقانيم الطائفية أو القبيلة أو النزعة البطريركية حضور المؤسسة المدنية وقيم المجتمع المدنى، وكلما اقترن هذا التلازم بحركة فكرية تعنى الوجود الواعد لحركة العقل فى مواجهة النقل، والاجتهاد فى مواجهة التقليد، أقول إنه بقدر وجود هذه الشروط، كلها أو بعضها، يتحدد حيز الفضاء الذى يتحرك فيه إبداع التجريب على كل المستويات، وفى كل المجالات، بعضه أو كله، بخاصة تجريب المسرح الذى يلازم هذه الشروط وجوداً وعدماً.

وأتصور أن التفاعل بين هذه الشروط يضع السياسى فى علاقة ملازمة للاجتماعى والثقافى، ويؤدى إلى أن يتبادل كل شرط الأثر والتأثير مع غيره، على نحو يؤدى إلى صياغة وضع معرفى سائد، تنطقه تشكلات خطابية تسيطر على الأجهزة الإيديولوجية للدولة، وذلك على نحو يمنع أى خطاب مناقض من التأثير، ويحول دون أية تشكلات خطابية هامشية والتسرب إلى علاقات هذا الوضع المعرفى الذى ينبنى على العداء المتأصل لفعل التجريب. ولكن، من ناحية أخرى، فإن التفاعل بين هذه الشروط لاينفصل بين عناصر تركيبة القوة التى يضعها فعل التجريب هدفاً أولياً من أهدافه، جنباً إلى جنب الوضع المعرفى الملازم لها والخطاب الذى يشيع هيمنتها، وذلك على نحو يتحول معه الهدف إلى موضوع يقوم الفعل التجريبى بتعريته والكشف عن آلياته، فى تظاهرته (الاحتفالية) الكرنفالية.

مؤكد أن العلاقة بين التجريب المسرحى وهذه الشروط ليست علاقة آلية بحال؛ فهناك الوسائط المعقدة، ودور المبادرات الفردية، والعلاقات الجدلية بين الوعى والواقع، ودور الطليعة فى تحدى الشروط اللاإنسانية، وهناك اللاحتمية التى تعصف بالصرامة المنطقية لقانون السببية. ولكن يبقى التلازم حاسماً بين شروط المجتمع المدنى فى أبعاده الإيجابية وفضاء التجريب الإبداعى فى المسرح بوجه خاص. ودليل ذلك أن بلدان العالم الثالث التى يوجد فيها التجريب المسرحى، بدرجة أو بأخرى، هى البلدان التى تتحقق فيها بعض هذه الشروط بدرجة أو أخرى. وفى الوقت نفسه، فإن الحيز الكيفى الذى يشغله التجريب المسرحى فى هذه البلدان يتناسب طردياً مع الدرجة التى يتجسد بها حضور المجتمع المدنى بشروطه المختلفة. وحين أفكر فى البلدان الأفريقية التى اقتحمت مجال التجريب المسرحى، نيجيريا على سبيل المثال، أو البلدان الآسيوية مثل الهند، أو أمريكا اللاتينية وعلى رأسها كوبا والأرجنتين، أو البلدان العربية (ولا داعى للتمثيل لأسباب لاتخفى على فطنة القارئ)، فإن معادلة التناسب تتأكد بالقرائن المتعددة.

إن التجريب المسرحى (كفعل التجريب بوجه عام) لايمكن أن يتأصل فى بلد بينه وبين عتبات الديموقراطية أشواط بعيدة. ولايمكن أن يوجد على سبيل الحقيقة لا المجاز فى قطر لايسمح للمرأة بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر فى دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلّمات موضع المساءلة، ولا تحت قيادة عسكرية أو شبة عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم، ولا فى ظل سلطة سياسية لاتعرف سوى معنى الإجماع، ولا تحت هيمنة طائفة دينية تنفى حق غيرها من الطوائف فى الوجود أو الاختلاف عنها فى التأويل. ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور فى ثقافة تفزع من الآخر، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه، ذلك الذى ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدنى فى المجتمع الذى يقمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والاتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساءلة، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح.

وإذا كانت الخصوصية الثقافية للعالم الثالث تتشكل فى الخطاب المعادى للتجريب باسم التقاليد القديمة، أو دعوى الحفاظ على المألوف فى مواجهة البدعة، وحماية الإجماع من مخالفة الآحاد، فإن هذه الخصوصية تتشكل فى الخطاب نفسه باسم مسميات أكثر حداثة من حيث الظاهر. والدور الذى لعبه مفهوم الثقافة الوطنية، فى تشكلات الخطاب المعادى للتجريب، دور يمكن رصده، من هذا المنظور، على مستوى الوضع الذى تحوّل فيه المفهوم إلى تعصب قومى. وبدل أن تقوم الممارسة الضيقة لهذا المفهوم بتأكيد الخصوصية من منظور لايعرف العداء للآخر بالضرورة، ويثرى فعل التجريب بأصول شعبية حيوية، اقترنت التطبيقات العملية لهذه الممارسة بتصلب فكرى ونزعة تعصب معادية لأى انفتاح على الآخر. والعداء للآخر هو الوجه الثانى من العداء للحوار، فى هذا السياق، سواء على مستوى الحوارية التى هى طبيعة أساسية للفعل التجريبى، أو الحوارية التى تحتاج إليها الثقافة لمجاوزة وضع الضرورة إلى الحرية. ويتجلى هذا العداء فى تشكلات خطابية مائزة، تحيل الكون كله معرفياً، ومن ثم اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، إلى تقابل عدائى بين مطلقات حدّية، لابد من الاختيار بين أحد طرفيها، ونفى الطرف الآخر أو القضاء على وجوده المعنوى ومظاهر وجوده المادى. والاختيار محدد سلفاً فى هذه التشكلات الخطابية، فالطرف الثانى موصوم دائماً بالاتهام، ومحكوم عليه بالإعدام منذ البداية، وذلك على نحو ينقض حرية الاختيار التى لا معنى للمعرفة الإنسانية دونها، وينفى إمكان التعدد وثراء الاختلاف. والنتيجة هى ما ألفناه من ممارسات ثقافية، تنقلب بالفكر إلى تعصب حدى للطرف الأول من ثنائيات متعادية، دائماً، لا تعرف سوى وجود واحد لاوجود سواه للذات أو الغير، الصديق أو العدو، الأنا أو الآخر، الالتزام أو الخيانة، التصديق أو الضلالة، الثورة أو أعداء الثورة، التقدمى أو الرجعى.

ولافارق فى الواقع الفعلى لهذه الممارسات بين داعية الوطنية أو القومية أو الماركسية أو الدولة الدينية أو حتى الليبرالية، إذا وصل إلى الموقف الحدى الذى تقوم عليه الممارسة الخطابية التى لاتعرف الحوار، وترفض التفاعل بين الذات والغير، التبادل بين الأنا والآخر، فتنقلب بالممارسة المعرفية الاجتماعية السياسية إلى ممارسة أصولية، يجسدها خطاب التعصب الذى لايعرف معنى التسامح. وكما تكرر (ويتكرّر) قمع التجارب الطليعية فى العالم الثالث باسم الأصول الدينية، تكرّر (ويتكرر) القمع نفسه باسم أصوليات موازية، مختلفة فى الدرجة متفقة فى النوع. وكثيرة هى التجارب التى قمعت باسم الجماهير الكادحة، وبعضها تحت راية الشعار: وطن حر وشعب سعيد، مع أن الوطن الحر يعنى حرية الحوار مع النفس والآخر بالقدر نفسه، والشعب السعيد هو الشعب الذى لاينظر أفراده بعضهم إلى بعض نظرة الريبة، أو إلى غيرهم من الشعوب نظرة العداء الثابت المقيم.

وقد أسهمت الصيغ التعصبية للواقعية الاشتراكية فى الممارسات المعادية للتجريب، وبأقلام دعاتها الأكثر تعصباً، أولئك الذين كانوا (ولايزالون) تجسيداً مقيتا للجدانوفية فى صورها التسلطية، وموازيا مرآويا

للأصولية النقلية. وكما أدّت ممارسة هذه الصيغ إلى الحجر على حرية التجريب، باسم الالتزام الحزبى والالتحام بمشكلات الواقع المباشر للجماهير، فإنها أفضت إلى تقليص دائرة الحركة التى يتحرك فيها فعل التجريب فى العالم الثالث، ونظرت إلى المحاولات الطليعية نظرة العداء، وإلى التجريب بوصفه التحريف الذى يفضى إلى الخيانة؛ كأنه بدعة الضلالة التى تفضى إلى النار. وكانت هذه الصيغ من الواقعية الاشتراكية، فى التحليل الأخير، صورة أخرى من الأصولية الاعتقادية الجامدة التى أحالت مفهوم الثقافة القومية إلى مفهوم عنصرى. وأكّد ذلك أنها نظرت إلى المخالفة نظرة الاتهام، وإلى عفوية المبادرة الفردية نظرة الاسترابة، وإلى الخروج على واقعيتها على أنه الانحطاط، وإلى نقض المنطق المألوف بوصفه العبث والجنون. وكما أشاعت هذه النظرة مجموعة مدرسية من التعاليم والنواهى والمبادئ الآلية، أهمها مبدأ الانعكاس الذى كان يعنى الالتزام بمحاكاة الواقع وعدم الخروج على منطق المحاكاة عموماً، فإنها أكدت نوعاً جديداً من قوائم المنع وقرارات التحريم. وكان على رأس هذه القوائم والقرارات كتابات الطليعة وأعمال التجريب. والنتيجة هى تكرار الأثر نفسه للأصولية الاعتقادية، وإشاعة خطاب غير مغاير لخطابها، ومن ثم إلحاح قوالب الملفوظات التقليدية عن رفاهية التجريب وتعبيره عن النزوات الفردية لشخصيات خارجة على الإجماع والالتزام، وأهم من ذلك الملفوظات المشتركة على مستوى نزعة العداء للآخر ورفض الحوار معه.

ولست فى حاجة لأن أستشهد، فى مواجهة هذه النزعة، بأفكار منظرى المسرح ومبدعى حركته، أمثال سوينكا من نيجيريا، أو رستم باروشا من الهند، أو ديسيديريو نافارو من كوبا، أو فرانسيسكو خافير من الأرجنتين. حسبى الاستشهاد، من منظور علاقة الأنا بالآخر، بكلمات المهاتما غاندى البسيطة التى تقول: أنا لا أريد لوطنى أن يبنى الأسوار حوله فى كل الاتجاهات، أو يغلق النوافذ بينه وبين الآخرين، وإنما أريد أن تهب كل ثقافات بلدان العالم على منزلى حرة قدر الإمكان، ولكنى أرفض أن يقلقل أحد موضع قدمى. وتلك عبارات عميقة المغزى رغم بساطتها الظاهرة، تؤكد أنه لا تناقض بين الهوية الوطنية أو القومية للثقافة والهوية الإنسانية فى الوقت نفسه، وأن انتماءنا للعالم كله يجب أن يكون الوجه الآخر لانتمائنا إلى ثقافتنا التى تؤسس لمستقبلها، فى حوارها مع الآخر ومع نفسها، فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه.

– ٢ –

إذا كان فعل التجريب ينطلق من الوعى الضدى الذى يبدأ بنقض المسلمات، ولا يعترف بالمطلقات والثوابت، فإن هذا الفعل يتحول إلى مصدر حيوية لا تنقضى مباهجها فى كيان الثقافة الوطنية أو القومية، على مستوى علاقتها بعناصرها التأسيسية التى لابد أن تضعها موضع المساءلة المتكررة، إذا أرادت لنفسها التجدد الدائم، أو على مستوى علاقتها بغيرها الذى لابد أن تضعه موضع المساءلة الموازية، إذا أرادت لعلاقتها به أن تكون تأكيداً لاستقلالها ودعماً لقدراتها الإبداعية.

على المستوى الأول، يهدف فعل التجريب إلى أن يستبدل بمنطق الاتباع منطق الإبداع، وبقيود النقل الأفق المفتوح للعقل، وبالعقلانية الصارمة مبدأ الرغبة العفوية، وبأوديب الغارق فى سجن النسق ـ اللغة ـ النظام ـ نقيض أوديب الرمز الحيوى لاندفاعة اللاشعور الإبداعى المتمرد على كل سجن. ويعنى ذلك تأسيس المعرفة التى تنبنى بالنسبى لا المطلق، السؤال لا الإجابة، المتغير لا الثابت، النقض لا القبول، الشك لا التصديق، المخالفة لا الإجماع، المغايرة لا المشابهة، الهامش لا المركز، الطليعة لا المجموع. وإذا كان هذا المعنى المعرفى يؤكد نخبوية التجريب بالدلالة التى تقترن بوجود الطليعة، حيث لا تجريب دون طليعة، فإن هذه النخبوية تظل نسبية، وتنداح فى الاستجابة الطليعية العفوية إلى الأحلام المستقبلية للجماعة، أو إلى الرغبة الجماعية الحيوية، الكامنة أو المعلنة، المقموعة أو المتفجرة، فى اكتشاف الممكن والواعد والآتى.

ولكن العلاقة بين الطليعة التى تقوم بالتجريب والجماعة ـ الجمهور ليست علاقة تلازم شرطى فى الاتفاق بالضرورة، وليست علاقة تجاوب فى الغالب، فالأقرب إلى الواقع التاريخى أن تبدأ الطليعة من الرفض للخطابات السائدة التى هى تمثيلات رمزية (وتوجيهات) للممارسات الفعلية للجماعة ـ الجمهور، على أمل أن تتسع دائرة الرفض، وتنتقل عدواها النقضية من الطليعة الهامشية (المنبوذة فى الغالب، والمنظور إليها فى ريبة عادة) إلى قطاعات أوسع فى المركز، لكى يتحقق الهدف من التجريب. هذا التعارض الحتمى (الذى كشف بعض أبعاده الدالة إرنست فيشر فى كتابه المهم عن الفن ضد الإيديولوچيا) هو المجلى المعاصر للتعارض القديم بين الطليعة والجمهور، أو بين العامة والخاصة، سواء فى تراثنا القديم والحديث أو تراث غيرنا أو فى حياتنا المعاصرة على السواء، حيث العامة مؤدلجة السلوك والاستجابة بواسطة هذه الخطابات، على نحو يمدّى بها إلى انفعال عدوانى أو فعل قمعى تقترفه ضد الفعل الطليعى للتجريب. والأمثلة دالة على التعارض بين الطليعة والجمهور فى التراث العالمى للتجريب، وتوازيها الأمثلة التى يتحول فيها التعارض إلى فعل قمعى، على نحو ما حدث فى تراثنا الممتد، ابتداء من العامة التى ظلت تقذف بيت ابن جرير الطبرى المفسر الجليل بالحجارة إلى أن غطت الحجارة البيت، لأنه أفتى بأولوية العقل على النقل، مروراً بما عاناه قاسم أمين بسبب ما كتبه عن «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، وليس انتهاء بما حدث لنجيب محفوظ من أحد أولاد حارتنا بسبب كتابة «أولاد حارتنا».

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشتق المعنى الإبداعى الحديث لكلمة الطليعة (avant - Garde) من الحرب، وأن تتحول أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة القتال إلى أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة الفن، وذلك فى العملية اللغوية للمجاز الذى يستبدل بالدلالة على الأصل الحسى الدلالة على الأشباه واللوازم المعنوية. هكذا انقلبت الطليعة الحربية التى هى أول من يواجه الخطر إلى الطليعة الفنية التى هى أول من يواجه الخطر فى مستويات موازية، وانتقلت المبادرة الأولى للفعل العسكرى من ساحة القتال إلى المبادرات العفوية للفعل التجريبى فى ساحة الفنون والآداب، وأصبحت كلمة «الطليعة» ملازمة

للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا. صحيح أن دلالة الكلمة اتسعت بعد ذلك، واقترنت بنزعة الحداثة بوجه عام، منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولكن بقى التعارض بين الطليعة والجمهور، وبرز على نحو خاص حين كتب كليمنت جرينبرج مقاله التأسيسى (عام ١٩٣٩) عن الطليعة والحوشية Kitsch ، مميزاً بين الإبداعات القصدية المستفزة لنزعة الحداثة؛ تلك التى تبدعها طليعة هامشية متمردة، والنتاج المبذول السوقى الذى يخاطب غرائز جمهور البرجوازية ونزعاته المبتذلة.

وكان مقال جرينبرج نتاج المناخ اليسارى للثلاثينيات؛ المناخ الذى تعدّل بعد ذلك بما أفضى إلى التمييز الأحدث بين الطليعة والحداثة، على نحو ما نرى فى كتابات بيتر برجر وأندرياس هوسين اللذين قرنا الحداثة (الأوروبية) بنزعة جمالية ذاتية خالصة، لاتشير فيها أعمال الفن إلا إلى نفسها، مقابل الطليعة التى تسعى إلى إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وذلك بإدماج عناصر من الثقافة الشعبية فى فعل التجريب، أو تعزيز برامج سياسية لليسار. وكان التأكيد السياسى الصريح الذى انطوى عليه معنى الطليعة موازياً لأشهر عسل لافتة، جمعت بين تجريب الطليعة وحركات الطبقة العاملة، على نحو ما حدث فى الحركة السريالية الفرنسية أو الحركة التشييدية الروسية. ولكن أشهر العسل قصيرة العمر دائماً، سرعان ماتنتهى ليبدأ التعارض بين الأطراف؛ حيث لايفارق فعل التجريب توتره الذى يضعه، دائماً، موضع النقيض من الإيديولوجيا السائدة وخطابها المهيمن على الجمهور المتلقى.

وإذا كان هذا الوضع المناقض هو الذى يحدد الأساس المعرفى لفعل التجريب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء، فإنه هو الذى يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائماً، ويوقع فعل التجريب فى الزمن المتحول صوب المستقبل، مؤكداً النظرة التى لا تقبل الماضى بوصفه إطاراً مرجعياً للحاضر، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوى على إمكان من الإمكانات الواعدة بالمستقبل. وإذا كان التجريب يتحرك، معرفياً، بدافع الرغبة فى اكتشاف الممكن، وإدراك المحتمل فى حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، فإن الممكن والمحتمل يقعان فى الزمن الآتى لمستقبل الفعل، وليس الزمن الماضى الذى يبدأ منه الفعل. إن كل فعل من أفعال التجريب وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذى يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذى تتطلع إليه العناصر الواعدة فى الحاضر. وحركة الزمن الواقعة على مدى توتر هذا الوتر حركة متجهة إلى الأمام دائماً وأبداً، كأنها حركة السهم الذى يقذفه الوتر المشدود بين طرفى القوس إلى الأمام لا إلى الخلف، أو كأنها العين التى تبصر ما يقع أمامها لا ما يقع وراءها.

وإذا كان الوعى الضدى هو الوعى الذى ينبنى به فعل التجريب فى حركته المستقبلية؛ حيث المساءلة الدائمة التى تحرر الحاضر من الأمراس التى تشده إلى الماضى، وتستبدل بما وقع احتمال ما يمكن أن يقع، فإن جذرية هذا الوعى هى التى تحدد مدى قدرة الفعل على استشراف العهد الآتى معرفياً، والإلحاح

عليه بما يضع سؤال المستقبل نفسه موضع الصدارة فى علاقات الثقافة الوطنية القومية، سواء من منظور علاقتها بمكوناتها الذاتية، أو من منظور علاقتها بمكونات غيرها من الثقافات. إن أفق التحرر الذى يترتب على هذا الوعى الضدى ينطوى على إمكان التخلص من عقد الماضى، وما يقترن بها من نزعة تثبيتية (فيتشية) لاتفارق عصراً بعينه، بوصفه العصر الذهبى الذى يعود إليه الزمان، فى نهاية كل دورة من دوراته الأزلية التى لا تتجه إلى الأمام إلا لتعود إلى الوراء. وفى الوقت نفسه، ينطوى هذا الأفق على إمكان التخلص من وجه مغاير، مواز لعقد الماضى ومصاحب لها، لكن على مستوى العلاقة بالآخر. أعنى أن هذا الأفق يلازمه إمكان التخلص من عقدة النقص إزاء الآخر والشعور بالدونية فى مواجهته، ويتحول بالأنا الوطنية القومية من موقف التابع إلى موقف المستقل، وبالثقافة من موقع المتلقى السلبى إلى موقع المشارك الإيجابى.

وحين يحرر هذا الأفق الثقافة الوطنية القومية من عقد النقص الأساسية، بخاصة عقدتى الاتباع والتبعية، فإنه يؤكد ثقتها بنفسها وتطلعها إلى مستقبلها. وبالقدر الذى تتجذر به هذه الثقة وهذا التطلع فى الثقافة تتحدد قدرتها على الإبداع الذاتى والإضافة إلى الآخر الشبيه أو النقيض، المتقدم أو غير المتقدم، من منطق الحوار الذى ينتقل من احتفالية التجريب إلى احتفالية العلاقة بالآخر، حيث الشرط الوحيد هو نقض التراتب القمعى بين الأطراف، وإزالة الحواجز بين الأعراق والأجناس، وتأكيد التعددية التى تقوم على تكافؤ الأطراف والتفاعل الخلاق بينها.

ويكتمل هذا الأفق التحررى بتحقق أمور عدة على مستوى الثقافة الوطنية القومية ومن منظورها؛ أولها وأهمها التخلص من منطق رد الفعل الذى كان «لازمة» من لوازم خطاب الكولونيالية القديم؛ ذلك الخطاب الذى انعكست آلياته على نقائضه، كما تنعكس الموضوعات على سطح المرآة، فيتكرر الأصل على نحو معكوس دون مغايرة أو مناقضة جذرية. ولا تزال تجليات هذا المنطق القديم باقية، متعددة؛ يشيعها خطاب إيديولوجى يعلن تحرير الثقافة الوطنية القومية فى الظاهر، مع أن آلياته تعمل على إبقائها فى حال من التبعية لا الاستقلال. ويرجع ذلك إلى أن هذا الخطاب (التابع) لايجاوز رد الفعل الآلى الذى يصاحبه نزوع قطعى، حدى، فى كل المستويات المعرفية. وينبنى على استجابة دفاعية عصابية، تتأسس بنقيضها، وتتشكل فى آليات هى صورة منعكسة من الآليات المعادية، لا تفارق حدودها أو تراتب أولوياتها، على نحو يحيلها إلى تحقيق للهدف منها، وهو تجسيد الحضور المعرفى لتشكلات الخطاب الكولونيالى، وإشاعة مبرراته المضمنة التى لا تفارق منطق الحدّية والتراتب القمعى.

وأتصور أن خطاب ما بعد الكولونيالية قد تأسس بوصفه وضعاً معرفياً مناقضاً لهذا الخطاب ومجاوزاً له وكاشفاً بتشكلاته عن الآليات التى ينطوى عليها خطاب الكولونيالية القديم والجديد، بواسطة عمليات تفكيك، وأساليب نقض، لا تفارق الهدف الذى يؤسسه الوعى الضدى للتجريب فى النهاية. والفارق بين

كتاب مثل «الاستغراب» لحسن حنفي وكتاب مثل «الثقافة والإمبريالية» لإدوارد سعيد، هو الفارق بين التجليات المعاصرة لخطاب التبعية الذى يزعم التحرر من السيد (ولكن من داخل طوق السيد نفسه)، وخطاب الوعى المستقل الذى يسعى إلى تحرير التابع جذرياً، سواء على مستوى وعيه الذاتى الذى يتحول إلى وعى يقبل المساءلة، أو على مستوى وعيه بالآخر الذى يصبح موضوعاً للتفكيك أو النقض. إنه الفارق بين الخطاب الذى يعيد إنتاج نقيضه (فى عصاب الاستجابة التى يشكلها قمع الرغبة الذى ينتج صيحات ثأر عنترية وممارسات خطابية إيديولوجية من قبيل: أنا لست آخر، إذن فأنا موجود) والخطاب المضاد الذى يعى نفسه وعياً نقدياً، فى الوقت الذى يعى نظيره (الذى يمكن أن ينطوى على الشبيه والنقيض، والذى يمكن أن يتداخل أو يتخارج مع الذات فى هذا المستوى أو ذاك) وعياً يفككه إلى مكوناته المتعددة المتصارعة.

وذلك هو السر فى الصلة التى تصل بعض تشكلات خطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار ميشيل فوكو عن التلازم بين المعرفة والقوة، على نحو ما نرى فى كتابات إدوارد سعيد الفلسطينى، سواء فى كتابه عن «الاستشراق» (١٩٧٨) أو «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣) أو «تمثيلات المثقف» (١٩٩٤). وتلك هى الصلة نفسها التى تقرن بعض التشكلات الأخرى لخطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار التفكيك التى تؤسس نظرة جديدة إلى الوعى الضدى للتجريب، خصوصاً أفكار الفيلسوف الفرنسى الجزائرى الأصل جاك ديريدا عن نقض التراتب، أو تدمير مركزية اللوجوس، أو إطلاق سراح الدال الذى لايعقله مركز، أو الذات المزاحة عن المركز، وهى الأفكار التى تركت تأثيرها اللافت فى كتابات جاياترى سبيفاك الهندية الأصل، سواء فى تقديمها لترجمتها الإنجليزية التأسيسية لكتاب ديريدا «عن الكتابة» (١٩٧٧) أو مؤلفاتها المتتابعة: «فى عوالم أخرى» (١٩٨٨) و «ناقد ما بعد الكولونيالية» (١٩٩٠) و«خارجا فى ماكينة التعليم» (١٩٩٣). وإدوارد سعيد مثل جاياترى سبيفاك فى الانتماء إلى العالم الثالث، شأنهما فى ذلك شأن سمير أمين وهومى بابا وإعجاز أحمد، وغيرهم من أبناء العالم التابع الذين يؤسسون لاستقلاله الجذرى، ضمن معرفة جديدة بالآخر، تقوم على وعى نقدى ـ نقضى مغاير بالأنا الوطنية القومية والآخر على السواء.

والصلة بين هذه المعرفة الجديدة والممارسات المتعددة لفعل التجريب الأول فى العالم الثالث، أو الممارسات التى تقوم بها الأقليات الهامشية التى عانت طويلاً من القمع فى العالم الأول، صلة وثيقة تؤكد اتساع الأفق المتحرر للتجريب، وتعدد ممارساته، فى موازاة خطاب جديد يؤسس له، من حيث هو فعل الوعى المستقبلى بالأنا والآخر. ومن هذا المنظور، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحديث عن السياسات الثقافية فى عالم ما بعد الحداثة، حيث يقترن المناخ الواعد للتعددية بتعرية وتفكيك الخطابات السائدة للطبقة والهوية الجنسية والنزعات العرقية، بما ينعكس على التوجهات الطليعية لما بعد الحداثة فى العالم الغربى فى السنوات الأخيرة ، ويتجلى فى التجريب الإبداعى عموماً والمسرحى خصوصاً. وذلك أمر يمكن

أن نرى أصـداءه النظرية فى الكتـابات الأخيـرة لأمثـال جليف جوردن عن تعـدد الأجناس والأعـراق فى الإبداع الطليعى لما بعد الحداثة، وباز كيرشو عن المسرح الراديكالى المعاصر والتدخل الثقافى، كما نراه فى المجلات الجديدة التى صدرت حديثاً فى هذا السياق، مثل مجلة «النص الثالث» التى يبرز من كتابها رشيد عريان وجين فيشر وغيرهما من المهتمين بقضايا التعددية العرقية.

وفى هذا السياق نفسه، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحوار الخلاق الذى أثاره، على سبيل المثال، إعداد بيتر بروك الدرامى للملحمة الهندية «المهابهـاراتا» بالاشتراك مع جان كلود كـاريـيه، بعد أن أعد «مؤتمر الطير» عن النص القديم للشاعر الفارسى فريد الدين العطار، أو الذى يثيره مسرح المهاجرين الذى ناقشه المسرحى الهندى رستم باهاروشا فى كتابه عن «المسرح والعالم» الذى يتناول قضية الأداء من زاوية علاقتها بالجوانب السياسية للثقافة. وأخيراً وليس آخراً الأصـداء المتعددة المتجاوبة للتجارب المسرحية للهامشيين فى المجتمعات المتقدمة، بوصفها وسائل احتجاج سياسى، هى نوع من الاستمرار العفوى لما أطلق عليه من قبل اسم «مسرح المقموعين».

وإذا دل هذا الحوار المتزايد على شئ، فإنما يدل على أن الآخر التقليدى قد تعدّلت صورته وتنوعت على نحو يفرض إدراكاً مغايراً، وأن التعارض الحدى بين الآخر العدو والآخر الصديق، وهو التعارض الذى لازم مرحلة الحرب الباردة والاستقطاب الدولى بين القوتين العظميين، قد تحوّل إلى تعارضات وتوازيات أكثر تعقيداً. وإذ يؤكد الحوار المتزايد الذى يفرضه مناخ التعددية العالمية الأفق المتحرر للتجريب فى عالم متغير، تحول إلى قرية كونية صغيرة، فإن هذا الأفق يفرض علينا الإسهام فى دوائره التى لا يتوقف اتساعها ليشمل كل الأطراف. ويعنى ذلك أن حوارنا مع الآخر لا ينبغى أن يقتصر على طرف دون غيره، حتى لانقع فى أسر المركزية الأوروبية أو مركزية أى مركز مرة أخرى. ولا مفر من الاتسـاع بالحوار ليشمل المراكز والهوامش، وأن يتأكد منظوره النقدى بالقدر الذى يفرض مكانة متميزة لتجارب العالم الثالث الطليعية من ناحية، والتجارب الهامشية فى العالم الأول من ناحية ثانية.

أما تجارب العالم الثالث الطليعية، فهى تمثل الوجه الآخر، أو الوجه الموازى للثقافة الوطنية القومية من منظورها العربى، لأن هذه التجـارب لا تختلف نوعيـاً عن تجاربنا الطليـعيـة العربيـة، فى الدوافع والتحديات، الهامشية والنبذ، الضحايا والشهداء، نتيجة انتمائها إلى كيان متشابه فى علاقات المعرفة والقوة. ويقينى أن الإلحاح على إضافة هذه التجارب إلى دائرة حوارنا، فى التجريب المسرحى وغيره، يعنى حضور عنصر من العناصر التى تؤكد الخصوصية والاستقلال فى العلاقة بالأوجه المغايرة للآخر الذى تمثله تجارب العالم المتقدم.

ولا يعنى ذلك، فى النهاية، أن نستبدل تراتبا جديداً بتراتب قديم، أو نستبدل بتجارب العالم الأول تجارب العالم الثالث، فذلك نوع جديد من المركزية التى تحررنا منها معرفة التجريب. وإذا كان للحوار مع مراكز العالم الثالث وهوامشه مجالاته وأهميته، على مستوى المشابهة والمخالفة، فإن الحوار مع مراكز العالم

الأول وهوامشه له مجالاته التى لا تقل أهمية، خصوصاً من منظور الثورة الهائلة التى تقع حولنا فى تكنولوجيا الاتصالات، فى كل قطر من أقطار القرية الكونية الصغيرة التى أصبحنا نعيش فيها، ونسميها عالم ما بعد الحداثة.

ـ ٣ ـ

هذا العالم الجديد المتغير الذى نعيش فيه أو الذى نسميه عالم ما بعد الحداثة يفرض تحدياته المادية والفكرية والشعورية والفنية على فعل التجريب، ويضع هذا الفعل فى مواجهة أسئلة لم يعهدها، أسئلة تتحول إلى حوافز وبواعث وإشكاليات جديدة. وتتعلق هذه الأسئلة بتقنيات الإنتاج والتنفيذ والأداء وعلاقات المشاهدة وأساليب التوصيل غير التقليدية، حيث تغلغلت التكنولوجيا الصناعية المتقدمة وتقنيات الاتصال المعاصرة فى كل شئ، وفرضت نفسها بما يجاوز الصورة التى تخيلها فالتر بنيامين لعصر الاستنساخ الصناعى، ذلك الذى تختفى فيه الهالة المتفردة للأعمال الفنية، حين تتحول إلى مستنسخ تتداوله ملايين الأعين والأيدى. وها نحن نشهد الشئ نفسه فى العرض المسرحى الذى يمكن أن تنسخه الآلة بالملايين فى شرائط فيديو تخترق حدود الأقطار والأعراق واللغات، ويراها المشاهد فى اللحظة التى يختارها وبالكيفية التى يريدها وفى المكان الذى يؤثره. أضف إلى ذلك التحدى الجديد الذى يفرضه ذلك الصندوق الأسود: التليفزيون الذى أحالته الأقمار الصناعية وثورة الاتصالات العالمية إلى جهاز كونى يسهم فى تحويل العالم إلى قرية كونية صغيرة، ويضع المشاهد الذى انتزعه من قاعات المسرح والسينما موضع المتلقى الكونى لكل ما يقع فى العالم من حوله فى اللحظة التى يقع فيها. وغير بعيد عن ذلك التقنيات التكنولوجية التى لا تكف عن التقدم فى عصر ما بعد الصناعة، بكل الإمكانات المذهلة التى تتيحها لفعل التجريب فى كل المستويات الخاصة بعلاقات إنتاج العرض واستقباله. وذلك وضع يصل العام بالخاص فى خصوصية جديدة تلازم فعل التجريب، فى حركته الحالية، على مستوى الثقافات المحلية أو الوطنية أو القومية. وتوازى التحولات الجذرية التى نشهدها فى تكنولوجيا الاتصالات تحولات ملازمة فى علاقات الأفكار والمفاهيم والنظريات، حيث تتساقط الحواجز التقليدية بين القوى والكتل والأحلاف والقوميات والأقطار، وتتخلق نزعة كوكبية جديدة، ذات تجليات متعددة، وأهداف متباينة، تتحدث عن عالم واحد وإنسانية جديدة واحدة.

ولكن يلفت الانتباه، من منظور هذه الخصوصية الجديدة، أنه بالقدر الذى تتصاعد به النزعة الكوكبية مبشرة بعالم جديد ينطوى على معانى التعددية فى وحدته الكونية، وبالقدر الذى يتزايد به الحضور الجديد للتطلع الإنسانى الذى يصل الأجناس والأعراق والأوطان فى حوار خلاق، عماده التسامح الذى ينبنى بقيمتى الحرية والمساواة، تتصاعد نزعات عرقية انعزالية مضادة، هى رد فعل للنزعة الكوكبية وآلية دفاعية فى مواجهتها. وفى الوقت نفسه، يتزايد الحضور العدوانى لنزعات أصولية ملازمة، تستبدل

التعصب بالتسامح، والتمييز بالمساواة، ووحدة الإجماع بوحدة التعدد والتنوع، كما تستبدل بالديكتاتورية السياسية للأنظمة المدنية (أو شبه المدنية) السائدة فى العالم الثالث ديكتاتورية جديدة، تبرّر نفسها بتأويل دينى، تخييلا بدولة تملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا.

وتجد هذه النزعات ما يدعمها فى الثقافات التقليدية للعالم الثالث، حيث الاتّباع الفكرى هو الوجه الآخر من التبعية السياسية الاقتصادية، والنقل عن المصدر الأعلى هو الفعل الملازم لتنزيه الحاكم، والتعصب الاجتماعى الدينى هو المعنى الملازم لفرض الإجماع السياسى، ورفض الآخر الثقافى هو النتيجة الطبيعية لغياب التعددية، وتقديس الماضى المطلق هو البعد الزمنى للمعرفة البطريركية . وبالقدر نفسه، يجد التخييل الإيديولوجى الذى ينطوى عليه خطاب هذه النزعات ما يبرره، على المستوى التخييلى ذاته، فى الأزمات الاقتصادية التى تطحن الكثير من دول العالم الثالث، والفساد السياسى المتغلغل فى أنظمتها التى تقاوم كل محاولة لإصلاحها.

وما نراه فى عالمنا العربى من نزعات التعصب والتطرف ، وعمليات الإرهاب التى تتستر باسم الدين، والعنف القمعى الذى يصاحب الدعوة إلى الدولة الدينية، والحديث عن التسامح دون ممارسته، والدعوة إلى التعددية دون الالتزام بـأبسط شروطها، والنفور من التغير أو التغيير، ووصل الحداثة أو التحديث ببدعة الضلالة المفضية إلى النار، وأبوية البناء الاجتماعى، وعشائرية النظام السياسى، وغلبة النقل على العقل فى علاقات الإنتاج الثقافى، كلها تجليات عربية لخصوصية السياق الذى يتحرك فيه فعل التجريب فى العالم الثالث، سواء فى استجابته إلى أوضاعه المحلية، أو استجابته إلى الشروط العالمية التى لا يستطيع إلا أن يتأثر بها.

هذه التجليات، من حيث علاقتها بالخصوصية السياقية للتجريب فى العالم الثالث، هى التى دفعت بى إلى البدء بالسؤال الذي لا مفر من تكراره عن الأسباب التى تحول دون أن يصبح التجريب عنصراً تأسيسيا فى ثقافتنا المعاصرة بوجه عام، أو عنصرا تكوينيا من عناصر الحضور المسرحى العربى بوجه خاص. ولا مفر من تكرار الإجابة التى تشير إلى تضافر مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى تأسيس أبنية ثقافية سائدة لوعى جمعى تقليدى محافظ أقرب إلى النقل منه إلى العقل، والاتباع منه إلى الإبداع، وأميل إلى الإذعان لا التمرد، والسكون لا الحركة، وأقرب إلى محاكاة الماضى لا إلى صنع المستقبل، والرضى بالموجود القائم بدل مغامرة التجريب التى لا يعرف أحد إلى أين تفضى. هذا الوعى يصوغه ويشيعه فى الوقت نفسه خطاب معرفى سائد فى مجالات الثقافة والتعليم والإعلام، أو كل ما نطلق عليه الأجهزة الإيديولوجية للدولة، تلك التى تقوم بتوصيل هذا الخطاب وتوزيعه، وتسهم فى إعادة إنتاجه بالقدر الذى تؤكد هيمنته بطرائقها التخييلية التى توهم بسلامته وصحة مدلولاته. وبسبب تضافر الدوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، فى هذا الخطاب المعرفى السائد، وتجاوبه الذى يؤكد به كل

عنصر نظيره في البنية الشاملة للثقافة، وبسبب القوة المتزايدة التي تكتسبها الأجهزة الإيديولوجية للدولة بفضل الثورة الهائلة في تكنولوجيا الاتصال والتوصيل، فإن تأثير هذا الخطاب يزداد قوة ومراوغة، وشموله يزداد نفاذاً في مكونات الوعي الاجتماعي العام.

ويتضاعف تأثير هذا الخطاب ويتصاعد عنفه القمعي في الوقت نفسه، بسبب ما نشهده حولنا من تشكل جماعات جديدة للضغط الاجتماعي السياسي، تتخلق في مواجهة الحكومات المدنية القائمة (أو شبه المدنية، أو التي تدعي أنها مدنية)، حيث تتولد مجموعات التطرف والإرهاب من هذه الجماعات الجديدة للقوة المضادة وحولها، تعبيراً عن الأزمات الطاحنة ورد فعل إزاءها، وتجسيداً للحضور القمعي لعنف التعصب الذي يستبدل الخنجر بالكلمة والرصاصة بالفكرة والقنبلة بالرأي. وإذا كان التعصب هو السمة الغالبة على هذه الجماعات، في كل مجالات الفكر، فإن العداء للمجتمع المدني هو السمة الملازمة على المستوى السياسي الاجتماعي، حيث النفور من التسامح يوازي النفور من الدولة المدنية والعمل على تقويضها، سعيا إلى تأسيس دولة تسلطية جديدة باسم الدين هذه المرة. وحين يتبادل التعصب والعداء للمجتمع المدني الموقع والأثر، في الممارسة العملية لهذه الجماعات، يتولد العنف الذي لا يتجه إلى الدولة وحدها بل إلى الأفراد في الوقت نفسه، فارضا منطقه القمعي الذي لا يقبل المخالفة أو الحوار، ولا يعترف بالتسامح أو المغايرة، بادئا من الكلمة التي تفضي إلى التصفية الفكرية، صاعدا إلى التصفية الجسدية بالخنجر أو السيف أو الرصاصة أو القنبلة.

هذا الحضور الجديد من العنف العاري يترك آثاره على الخطاب المعرفي السائد، ويسهم في توجيه مساره وتشكيل منطوقاته وحركة آلياته، فيزيده محافظة على ما هو عليه بالفعل، ويوسع من دائرة محرماته ونواهيه، ويضيف دوائر جديدة مرتبطة بممارساته اليومية، فيكتسب الخطاب المعرفي السائد نبرة أكثر حدة، ونزعة قطعية متزايدة، تقترن بملفوظات العنف الذي تؤسسه اللغة وتمارسه في الوقت نفسه. ونتيجة ذلك أنه بدل أن تتجه الممارسة الاجتماعية الثقافية للخطاب المعرفي السائد إلى الأمام، وتزداد توافقاً وقيم المجتمع المدني التي تبشر بها، وتتقبل المخالف والهامشي والوعي الضدي في تسامح الواثق، فإنها تتخذ مواقف دفاعية تنطوي على نوع من النكوص، وتجسد حالاً من أحوال رد الفعل العدواني المضاد، يساوي بواعثه في القوة ويخالفها في الاتجاه، فتكتسب هذه الممارسة من عنف الجماعات الجديدة للضغط الاجتماعي السياسي الكثير من صفاتها وقيمها الملازمة.

ومن المفارقات اللافتة، في الوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج، أن توزيع الثروة يعمل في موازاة الخطاب المعرفي السائد ويدعمه في حالات كثيرة. أعني أن المفارقة العربية التي تتمثل في بلدان غنية ثقافياً وفقيرة اقتصادياً، والعكس، تؤدي إلى أن يفرض رأس المال السائد منطقه الذي يصعب رفضه،

خصوصاً أن الثقافة عملية إنتاجية بمعنى أو آخر، وعلاقات إنتاجها وتطوير أدواته قرينة حركة رأس المال ومراكز كثافته. وفى الوقت نفسه، قرينه حركة المستهلك القادر على الشراء، والأقدر على فرض مطالبه وذوقه بوصفهما المطلب الطبيعى والذوق السائد. وقد أفضت هذه الحركة المزدوجة (لرأس المال والمستهلك) إلى تغيرات ملحوظة فى علاقات الإنتاج الثقافى، وتجلى أثرها فى التبدل اللافت على مستوى مراكز الإنتاج والتوزيع. واقترنت بحراك ديموجرافى لافت لتحولات العمالة (المثقفين) المنتجة للثقافة، فى سعيها وراء الرزق الأكثر، ومن ثم الاستجابة بالإيجاب، فى شروط الإنتاج الثقافى وعلاقاته، إلى ما تنطوى عليه وتؤكده وتشيعه أشكال الخطاب السائدة فى مناطق الثراء الأوفر. وكما توافقت هذه الأشكال مع الأبعاد النقلية من الخطاب المعرفى السائد فى الوطن العربى، وأسهمت فى تأكيدها ودعمها لوسائل متعددة، فإنها أضافت إلى هذه الأبعاد تشكلات مجانسة، موازية، انطوت على رموز ملزمة ونواة واجبة الاتباع، تضيف إلى مواصفات المكروه على مستوى علاقات إنتاج الثقافة واستقبالها.

هكذا، أصبح الخطاب المعرفى السائد أكثر حسماً فى تحديد المحكمات والمتشابهات فى دوائر الواجب والمستحسن والمباح والمكروه والممنوع، ما يقال وما لا يقال، ما يمكن النظر إليه وما يجب الكف عنه، وتعددت أدوات توصيل هذا الخطاب الذى ألفناه بوصفه بعض وجودنا اليومى، فألفنا لوازمه ودواله. والنتيجة هى أننا أصبحنا نألف غياب التجريب فى كل شئ بوصفه الأمر الطبيعى فى حياتنا اليومية التى تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، وفى ممارستنا السياسية والاجتماعية التى تنبنى على أولوية المركز، وأنشطتنا الثقافية التى تشغل نفسها بسؤال الماضى أكثر من سؤال المستقبل، ومؤسساتنا التعليمية والأكاديمية التى تجتر السالب من ماضيها وتخنق الواعد فى حاضرها. وأصبحت دوال السائد والشائع والمألوف والمعتاد والمقبول والموروث والمنقول والمتواتر والمتعارف عليه والمجمع عليه والمرضى عنه هى المرتكزات الدلالية التى يلح عليها الخطاب، ويقوم بتحسينها فى ترابطات تخييلية تبرزه بوصفها الأطر المرجعية المثلى لقيم المعرفة والأخلاق والفعل الاجتماعى السياسى الاقتصادى. ولا تقتصر هذه المرتكزات الدلالية على الكلمات المسموعة أو المقروءة أو المنظورة، وإنما تصلها بغيرها من علامات الصوت والنغمة والإيقاع، اللون واللوحة والصورة، الكتلة والفراغ والحركة، وكل ما يسهم فى تثبيت ألفة الرضا بالمعتاد على أنها الوضع الأمثل، والنفور من مغامرة التجريب على أنه الوضع الطبيعى لحماية الذات من مخاطر المجهول.

ويمكن رصد آليات الإشاعة والاستيعاب والإقصاء والقمع التى يقوم بها هذا الخطاب فى تأكيد غياب فعل التجريب والتنفير منه. وكما تهدف الآلية الأولى (الإشاعة) إلى تأكيد نقائض التجريب، فإنها تقترن بعملية لغوية عمادها التحسين الدلالى، ذلك الذى تنتقل فيه عدوى الحسن بين الدوال بواسطة المجاورة اللغوية، على مستوى الإسناد النحوى أو الإضافة أو النعت أو الاتباع. أما الآلية الثانية للاستيعاب، فتعتمد على طرائق أكثر مراوغة، من منظور الحذف أو الذم بما يشبه المدح أو استبدال الصفات أو الإحالة

على نظير سابق، أو غير ذلك مما يخفف من أثر الدال المضاد، ويهون من شأنه ليوقع مدلوله فى دائرة المعتاد. أما الإقصاء فهو الآلية التى يستبعد بها الخطاب المضاد للتجريب كل ما هو مرغوب فيه أو محبوب فى الحقل الدلالى للتجريب (سواء على المستوى الذاتى أو مستوى علاقته بغيره من الحقول المجاورة) من الممارسة المعتادة للتشكلات الخطابية فى المجتمع. ويعنى ذلك استبدال نقائض فعل التجريب بدواله ولوازمه على مستوى الحضور، لتظل دلالات التجريب المقصاة نائية فى علاقات الغياب التى لا تنطقها اللغة فى حضورها الفيزيائى. ودليل ذلك ميسور فى ممارستنا اللغوية اليومية، حيث دوال «المألوف» أو «المعتاد» تحيط بنا كالهواء الذى نتنفسه، ودوال «التجريب» لا تنجلى لنا إلا إذا فتشنا عنها فى علاقات الغياب من اللغة، على مستوى النقائض المقموعة المغيبة من مدلولات التعارضات الثنائية التى يقصى فيها النقيض نقيضه. وتفضى الآلية الأخيرة إلى القمع الذى تمارسه اللغة وتؤسسه فى آن، حيث علاقات التقبيح تقذف بمفعول التقبيح إلى مزبلة الدلالات، بواسطة مراوغة المجاورة للأقبح أو التشبيه بالأبشع أو الإضافة إلى المخيف أو الإسناد إلى المحرم، فينفر متلقى الخطاب من المجاور للقبيح دلالياً، ومن المشبه لبشاعة المشبه به، ومن المضاف للخوف من المضاف إليه، ومن المسند الذى يكتسب عدوى التحريم من المسند إليه (والعكس صحيح بالقدر نفسه).

وتعمل التشكلات الخطابية للثقافة السائدة بواسطة الماكينة المعقدة لهذه الآليات، على مستوى علاقتها بالأجهزة الإيديولوجية للدولة، وعلاقتها بالجماعات الجديدة الموازية، فتشيع اللوازم أو النواتج الدلالية التى تهدف إلى تثبيتها، فى مجال الممارسات اليومية فى كل مجال، وذلك فى فعلها الإيديولوجى الذى يهدف إلى حماية التقليد من مخاطرة الاجتهاد، والاتباع من مغامرة التجريب. والنتيجة المباشرة هى تقلص «خطاب التجريب» فى اللغة والممارسة الاجتماعية، وحصاره بما يزيد اختزاله، فلا نسمع عنه فى الفنون والآداب بوصفه عنصراً حاضراً أو موجوداً مؤثراً، ولا نراه فى كتابات مؤلفة لها صداها فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، أو فى مترجمات تتابع ما يحدث للأشباه والنظائر فى كل مكان، ولا ندركه من حيث هو حدث أو أحداث مؤثرة متكررة، أو نرى نماذجه فى وسائل الإعلام، ولا نشعر به لازمة من لوازم العلوم الطبيعية فى المصنع أو المعمل أو المؤسسة البحثية، ولا نتخيله مقبولاً فى الجامعة أو المؤسسة الأكاديمية التى تنظر إليه فى ريبة (ولنتذكر، فى سياق الجامعة والمؤسسة البحثية العامة ، ما حدث لطه حسين وعلى عبدالرازق ومحمد أحمد خلف الله ونصر حامد أبو زيد، على سبيل المثال لاالحصر)، وأخيراً لا نتعود على التجريب أو نألف فعله أو نتعامل معه بوصفه بعض وجودنا اليومى أو ممارستنا الحياتية.

وكما يقترن فعل التقليص الذى تقوم به التشكلات الخطابية السائدة بغياب أثر فعل التجريب فى اللغة والممارسة الاجتماعية اليومية، تقترن المحاصرة بلوازم قمعية، تنتقل من العنف الذى تمارسه اللغة وتؤسسه إلى العنف الذى يمارسه الأفراد نتيجة هذا التأسيس. ويحدث ذلك حين تقوم الملفوظات اللغوية أو العلامات المثيرة المقترنة بها فى التشكلات الخطابية بتعدية الأفراد (المستجيبين إلى ما فيها من تخييل

إيديولوجى) إلى انفعال يؤدى إلى اقتراف الفعل الذى يقع على الشخص أو الموضوع أو الموقف أو الحدث الذى قذفت به الآليات الخطابية إلى مزبلة الدلالات بالمعنى السياسى أو الاجتماعى أو الدينى. أفعال العنف هذه هى التجسيد الفعلى العملى المادى لأفعال العنف الرمزية التى تمارسها اللغة، فى هذا السياق من الآليات القمعية للتشكلات الخطابية. وما يقوم به الأفراد، فى هذه الحالة، هو نقل الفعل من مستوى الرمز اللغوى للتشكلات اللغوية إلى مستوى الواقع الفعلى للحياة فى المجتمع.

ويعنى ذلك استبدال الخنجر بالكلمة والرصاصة بالجملة والقنبلة بالفقرة، وترجمة الدال اللغوى إلى مدلول مادى، هو استجابة للانفعال الذى يثيره الدال على مستوى النزوع الذى يفضى إلى سلوك. والمسافة بين قمع اللغة وإرهاب الواقع هى المسافة بين طرفى متصل العنف نفسه الذى يبدأ بالتحفيز ولا ينتهى بالتنفيذ، فالمدلول في هذا المتصل سرعان ما يتحول إلى دال يبحث عن مدلول ثان، ويفضى العنف المادى إلى عنف يليه، ويتحول ممارس العنف (الإرهابى) إلى نموذج يحتذيه غيره، فيتعدد حضوره الذى يتولد به غيره، كما يتولد من المدلول دال ومن الدال مدلول، فى حركة لا تكف عن الفعل، ما ظل المولد فاعلاً، وما ظلت ماكينة الآليات لا تكف عن التزود بالطاقة. ويؤكد ذلك أن الأثر القمعى الذى تخلفه هذه الماكينة لاينحصر فى الحقول الدلالية التى تشير إليها الدوال مباشرة، على سبيل التحريم أو التكفير، فى الدوائر الثلاثية التقليدية للدين والجنس والسياسة، وإنما يجاوزها إلى كل الحقول الممكنة، المجاورة أو غير المجاورة، فالأثر القمعى لهذه الماكينة الجهنمية يقع على الدوافع الإنسانية للإبداع بالدرجة الأولى، أعنى تلك الدوافع التى يتولد منها كل ابتكار (أو تجريب) إنسانى فى إمكانه الشامل الذى لا يحده (أو يمنعه) سوى هذا الأثر القمعى.

وليس من الضرورى أن نقدم الكثير من الأمثلة على التلازم بين طرفى متصل العنف الملازم لهذه الماكينة الجهنمية، حسبى الإشارة إلى علاقة السببية المباشرة بين كثافة الآلية القمعية التى أكدتها التشكلات الخطابية، فى تصاعدها العدائى إزاء ما كتبه أو قاله فرج فودة واغتياله الذى كان استجابة إلى هذا التصاعد. وتكرار الإشارة لازم إلى ما اقترفه نجيب محفوظ فى الكتابة، لارتباطه المباشر بفعل التجريب الإبداعى فى الأدب، حيث أفضى التصاعد القمعى للآلية نفسها إلى محاولة اغتياله بخنجر صدئ لأحد أولاد حارتنا بسبب تجريبية الكتابة فى «أولاد حارتنا». وفى الدائرة الضيقة للمسرح، هناك مسلسل العنف القمعى الذى لم ينته باغتيال عبدالقادر علولة، أحد رموز التجريب المسرحى العربى الواعدة.

وليس من المصادفة أن يكون بين ضحايا هذا العنف القاتل مبدع المسرح التجريبى، فالمسرح هو الحضور المدنى المناقض للقمع، والتجريب هو الفعل الإبداعى للوعى الضدى الذى يتجسد بالتعددية والمغايرة وصراع الاختلاف. وليس من المصادفة، فى الوقت نفسه، فى السياق الملازم للآلية القمعية، أن تتكرر ظاهرة المبدع المسرحى الذى يغترب عن وطنه، ليجد مساحة هامشية أكثر اتساعاً لإبداعه فى قطر عربى آخر، أويهجر الأقطار العربية كلها إلى غيرها ليبدع ما يريد. وتلك ظاهرة متكررة فى كل أنواع

الإبداع، إلى الحد الذى أصبح يبرر الحديث عن مهاجر عربية جديدة، أكثر عدداً وتنوعاً، تنتشر فى بعض الأقطار العربية فراراً من بعضها الآخر، وتنتشر فى كل أقطار العالم فراراً من كل الأقطار العربية. وتأمل أقران علولة من مبدعى الجزائر الذين فرض عليهم القمع الأصولى العيش خارج قطرهم. وتأمل مجموعات العراقيين الذين أطاح بهم القمع السياسى إلى عواصم أخرى أكثر تسامحاً من بغداد التى فارقها التسامح، والتى أتحفنا نظامها أخيراً بإسقاط الجنسية العراقية (وهل يملك؟!) عن عبدالوهاب البياتى ومحمد مهدى الجواهرى. وأضف إلى هؤلاء وهؤلاء غيرهم من العرب الموزعين فى المهاجر المعاصرة، لمغترب الإبداع الحالى فى أرجاء المعمورة الإنسانية.

أذكر أن ميشيل فوكو قال ذات مرة إن القوة فى كل مكان. وتلك عبارة يمكن أن نقوم بتعديلها، ونستبدل بها ما هو أدل على حال المشهد العربى المعاصر، فنقول إن القمع فى كل مكان، وإنه يتزايد ولا يتناقص، ويتحرك فى حركة مضادة لحركة الدعوة إلى التعددية وحق الاختلاف، وفى حركة معاكسة لاتجاه الحركة التى يسير فيها العالم كله، فى سعيه إلى تأكيد نزعة إنسانية واعدة تقوم على مبدأ التسامح.

رئيس التحرير





مفهوم العرض المسرحى
فى ضوء التجريب المعاصر

مصطفى منصور *

١ ـ مقدمة:

مازال العرض المسرحى فى حاجة ماسة إلى نظرية شاملة تستقرئ أشكال المسرح المعاصر. وتلك النظرية ينبغى أن يتأسس عليها التجريب المسرحى. ويمكن لكل مهتم أو متخصص فى مجال الفنون المسرحية أن يتبين تلك الحاجة؛ فعلى الرغم من وجود عدد كبير من الإسهامات النظرية والعملية التى تطرقت للعرض المسرحى؛ فإن هذه الإسهامات كلها، على تباينها وتنوعها وكثرتها، لا تصوغ نظرية مسرحية تتناسب وعصرنا الحالى، الذى اختلطت فيه المفاهيم وتباينت فيه التصورات فيما يختص بالعرض المسرحى.

ولقد لاحظ هذا الوضع «فان كيستيرن» Van Kesteren فى دراسته «نحو نظرية للعرض المسرحى وتاريخه» التى أرجع فيها ذلك الوضع «إلى أن البحث المسرحى نفسه لا يملك التنظيم الكامل والبروجرام البحثى الثابت»[1].

* أستاذ الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة

وقد ترجع أزمة النظرية المسرحية إلى تخلف كل من النقد والبحث المسرحيين عن مواكبة العروض المسرحية ـ فى تنوعها واختلاف أساليبها ـ التى غيرت الكثير من المفاهيم التقليدية للعرض المسرحى؛ تلك المفاهيم التى تنتمى فى مجملها للقرن التاسع عشر.

ولعل أهم هذه المفاهيم ـ التى يتضح فيها قصور النقد ـ هو النظر إلى المسرح على أنه نص أو كلمة، مع تجاهل تام لإمكانات الصورة المسرحية وفعالية عناصرها فى صنع العرض المسرحى.

وقد ظهر قصور هذا المفهوم لدى كثيرين من النقاد والباحثين المسرحيين فى مصر والعالم العربى عند متابعتهم وقائع المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة. وفى الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مضاد لهذا المفهوم؛ يمجد العروض المسرحية التى تخلو من الكلام وتعتمد على الصورة المرئية والتشكيل غير التقليدى للفراغ «السينوجرافيا»، دون تملك القدرة على تحليل

هذه العروض؛ وذلك إما باستخدام مناهج نقدية معاصرة مثل «البنيوية» أو «السيميولوجى» بطريقة هامشية أو باستخدام مناهج نقدية تقليدية.

وفى الحالتين، لا يستطيع الناقد الكشف عن هذه النوعية من العروض.

لقد كشف لنا كل هذا عن أزمة نقدية فى التعامل مع العرض المسرحى، وهذا يعود إلى الفصل التعسفى بين العناصر السمعية والعناصر المرئية فى ذلك العرض. وهذه الأزمة تعود بالدرجة الأولى إلى أزمة عدم وجود نظرية للعرض المسرحى. لهذا، تسعى هذه الدراسة إلى محاولة وضع مفهوم للعرض المسرحى بوصفه إسهاما فى محاولة وضع هذه النظرية.

٢ ـ تاريخ المسرح يتكلم

عرف الإنسان فى مختلف بقاع الأرض، وطوال تاريخ البشرية، كيف يعرض تجربته الخاصة أو تجربة غيره من خلال التصوير أو التجسيد باستخدام وسائل تعبير مختلفة ـ كالإشارة والإيماءة والصوت والكلمة ـ يفهمها إنسان آخر، ويحدث التواصل فى لحظة زمنية ومكان واحد يجمع بين المرسل أو المؤدى، والمستقبل أو الجمهور أو المتفرج .

هذه العملية التواصلية التى يتم التفاعل فيها بين المؤدى والجمهور أو المتفرج، تصدق على العرض المسرحى فى مختلف صوره وأشكاله.

وقد اختلفت صور العرض المسرحى وأشكاله من مجتمع إلى آخر تبعا لتغير ظروف كل مجتمع ومواصفاته، وأيضا تبعا للتطور التاريخى الذى وصل إليه كل مجتمع. لهذا، نجد أن شكل العرض المسرحى فى مجتمعات ما قبل التاريخ يختلف عنه فى المجتمعات التى قامت بعد التاريخ والكتابة.

إن صور مجتمعات ما قبل التاريخ مازالت توجد فى عالمنا المعاصر فى كثير من المناطق فى العالم فى أفريقيا واستراليا. ومن أهم سمات هذه المجتمعات: الجماعية والقبلية واندماج الفرد فى الجماعة، ويمثل الدين فيها الصيغة الأساسية التى تصبغ البنية الاجتماعية وأنشطة الإنسان. فى هذه المجتمعات:

«تمثل الدراما الشعائرية (...) واسطة ثقافية شاملة للتعبير الجماعى والفردى فى المراحل الحرجة من دورة الحياة الاجتماعية والشخصية التى تفرضها البيئة الطبيعية أو تحددها الثقافة. ويندمج فى هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية، وتتجدد المعانى الثقافية وتخلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله»[٢].

إنها دراما تقدم فى طقس شعائرى احتفالى، ويعتمد المؤدون ـ سواء كانوا كهنة أو سحرة أو مندوبين عن الجماعة ـ على الحركة و الإشارة والإيماءة والصوت بصورة أساسية وعلى الكلمات بصورة ثانوية. وهذا ما يمكن تسميته عرضا مسرحياً مادته اللغة الحية المجسدة من خلال الجسد، ولعل أقرب صورة إلى هذا العرض تتمثل فى الرقصات الهندية أو الأفريقية. كانت اللغة ـ كما يقول هيردر:

«تملك لغة حية. كان فهرست الحركات الواسع ينظم، بهذا المعنى، الإيقاع والحدود التى تتضمن الكلمات المحكية، وكان غنى معانى المفردات الضخم يقوم مقام القاعدة اللغوية»[٣].

من هنا، نجد أن العناصر المرئية فى تفاعلها مع العناصر السمعية لعبت دوراً فعالاً فى التواصل بين أفراد المجتمع، وفى نقل المعرفة، وفى تجسيد الخبرات البشرية. والعرض المسرحى فى هذه الحالة، فى تفاعل المرئى والسمعى، يستخدم لغة «بلاستيكية» تشكيلية لها القدرة على التأثير المباشر فى المتفرجين المشاركين فى العرض. وهذا يتسق وطبيعة الكلمة فى المراحل الأولى لتطور البشرية؛ حيث:

«الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة). وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع، وبفضلها كانت الحركة والإيقاع يأخذان من العدم ليصبحا مواد محسوسة»(٤).

هذا الشكل من أشكال العروض المسرحية يعتبر الشكل الرئيسي للعرض المسرحي في المسرح الشرقي القديم، حتى بعد أن احتلت الكلمة المقام الأول في وسائل التعبير في الحضارات الشرقية القديمة، وهذا الأمر يختلف عنه في الغرب، لأن الكلمة صارت تحتل المقام الأول من حيث هي وسيلة تعبير في العرض المسرحي. وبذلك، قفزت العناصر السمعية لتحتل المكانة الأولى في العرض تدريجياً، وتراجعت الحركة بوصفها وسيلة أساسية للتعبير وعنصراً فعالاً في الصورة المرئية.

وقد قدم الفيلسوف الألماني «نيتشه» تصوراً للعرض المسرحي التراجيدي الإغريقي يوضح للمتأمل طبيعة هذا العرض:

«.. إنني أعتقد أنه لو نقل أحدنا فجأة إلى عرض احتفالي في أثينا، لكانت أولى انطباعاته إحساساً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريباً، وذلك لعدة أسباب: سيرى في عز الشمس، فضاء واسعاً مكشوفاً يغص بالمتفرجين ويخلو من سحر الشرفات والضوء الخافت الغامض؛ سيرى أن الأنظار كلها مشدودة إلى مجموعة من الرجال المقنعين تؤدي بعض الحركات الغريبة في الخلف (...) هذه الكائنات التي تقف فوق الأحذية العالية، بوجوهها المختفية وراء أقنعة ضخمة تعلو رؤوسها بكثير، وتزينها الألوان الفاقعة، كائنات أذرعها وأرجلها مبطنة محشوة إلى درجة تفوق العقل، ولا تكاد تقدر على الحركة، وتنوء تحت ثقل رداء طويل جرجار و «باروكة» ضخمة، فضلا عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والغناء بأعلى صوتها، من خلال فتحة أقنعتها الواسعة، حتى يتسنى لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعها؛ وهذا عمل بطولي حري بأن يقوم به أحد محاربي الماراثون. لكن إعجابنا سيزداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين المغنين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية، منها الطويل ومنها القصير، ويبذل جهداً يستمر عشر ساعات، أمام جمهور كان يلحظ، بلا شفقة، أقل زيادة في النغمة وأقل خطأ في اللهجة، في أثينا، حيث كان الذوق رقيقاً مرهفاً، حتى عند العامة، كما يقول ليسنج»(٥).

إننا أمام عرض موسيقي أو، بمعنى أصح، أوبرا إغريقية تتقلص فيها الحركة إلى أقصى حد، بما يتفق مع جلال العرض التراجيدي، وبما يتيح الفرصة للمؤدي من أداء دوره الكلامي وللجوقة من أداء المقطوعات الغنائية. وبذلك، حدث تحول في طبيعة العرض المسرحي عن المرحلة الشعائرية السابقة للتاريخ. وبدأت عناصر الصورة المرئية في التراجع، وضعفت لغة الجسد، وفقدت قدرتها على نقل الدلالات المختلفة وتوليد المعاني. وقد وصل هذا الأمر إلى حدوده القصوى في «الطبيعية» التي جسدت مبدأ أن العرض «شريحة من الحياة» slice of life؛ وهذا المبدأ قتل المسرح الحي، وجعل الصورة المرئية مجرد عامل ثانوي سطحي يشير إلى الواقع والحياة.

وحدثت الثورة على مفهوم «شريحة الحياة» منذ أواخر القرن التاسع عشر على يد رجال المسرح من مخرجين وكتاب ومصممي مناظر مسرحية. تركزت

جهود هؤلاء على هدف مهم هو إعادة الصورة المرئية المسرحية إلى مكانتها الحقيقية، وهم يعيدون بذلك للعرض المسرحي مقومه الأساسي من حيث إنه فن سمعي / مرئي، وفن مكاني / زماني.

٣ـ ليس دفاعاً عن أرسطو وإنمـا محاولة لفهمه

لنقرأ كتاب أرسطو (فن الشعر) لعله يقدم لنا بعض التصورات الخاصة بالعرض المسرحي وأهمية الدراما فيه. والذى يدعونا إلى ذلك الحملة التقليدية على هذا الكتاب من خلال الأفكار الثابتة الموروثة عنه، والملاحظ أن أصحاب هذه الحملة يستخدمون طريقة التركيز على فقرات معينة من الكتاب للتدليل على فكرة معينة، دون تبين موضع هذه الفقرات فى السياق الكلى من نظرية أرسطو.

ومن أمثلة هؤلاء المهاجمين لأرسطو، الباحث جوليان هيلتون فى كتابه (العرض المسرحي)، ويوجه فيه انتقاداً حاداً لنظرية أرسطو ويتجاهل أفكاره حول العرض المسرحي. يرى هيلتون أن اهتمام أرسطو «قد انصب بالدرجة الأولى على التأليف الدرامى الأدبى»(٦)، ومن ثم أهمل العرض المسرحي، أو ـ بتعبير آخر ـ أهمل التكوين السمعى/ المرئى للعرض المسرحي.

لقد تناول أرسطو عناصر العرض المسرحي المرئية والمسموعة عندما عرض ـ فى حديثه ـ للمرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وفن التمثيل والغناء. إنه يعرض لها على أساس ارتباطها بالدراما؛ حيث لا يفصل بين الصورة (العرض المسرحي) والماهية (الدراما). لهذا فإنه، عندما يتحدث عن هذه العناصر، يتوجه بحديثه إلى الشاعر الدرامى من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى المؤدى والمخرج.

يناقش «هيلتون» تعريف أرسطو للتراجيديا من حيث إنها «محاكاة لفعل جاد و نبيل.. إلخ»، ويأخذ عليه ثلاثة مآخذ نكتفى هنا بمناقشة أولها وأخطرها وهو «إنكاره [أرسطو] لوجود فن العرض المسرحي كفن مستقل عن فن الشعر الدرامى»(٧).

إن استناد «هيلتون» إلى هذا التعريف دون النظر إلى الأقوال التالية لأرسطو يفسد القضية، لأن هذا التعريف يرتبط بالتراجيديا من حيث هي دراما وفعل، بينما الأقوال التالية عليه فى فصول الكتاب المختلفة ترتبط بالعرض المسرحي وعناصره فى ارتباطها بالدراما.

يطرح «أرسطو»، فى الفصل السادس من كتابه، العلاقة بين الدراما والعرض المسرحي على النحو التالى:

> «ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون؛ فإنه يجب أن يأتى عنصر «المرئيات المسرحية» فى المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى، ثم يتلوه فى المقام الثانى عنصرا «الغناء» و «اللغة»؛ وهما وسيلتا المحاكاة، وأعنى هنا بـ «اللغة» التنظيم العروضى للكلام؛ أما «الغناء» فشئ مفهوم تماماً ولا يحتاج إلى توضيح»(٨).

ويضيف موضحاً الأجزاء الكيفية للتراجيديا، التى هى أجزاء كل مسرحية بصفة عامة؛ حيث يقول:

> «وعلى هذا، فإن فى كل تراجيديا ـ كوحدة كلية ـ ستة أجزاء هى التى تحدد صبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية. والأجزاء هى: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، والغناء»(٩).

> «ولقد استخدم معظم الشعراء الدراميين هذه الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعى أن كل مسرحية تحتوى على: عناصر للمشاهدة، كما تتضمن شخصية، وحبكة، ولغة، وغناء، وفكراً»(١٠).

إن أرسطو يؤكد أهمية المرئيات المسرحية Spectaclé في أكـثـر من مـوضـع، وفي ترتيب مـعين قـد يوحي باضطراب المفاهيم لديه، واهتزاز قيـمة هذا العنصر في نظريتـه. ولكن، إذا مـا تم النظر إلى وضع الكلمـة في السياق المحدد الذي ترد فيه؛ فإن ذلك يكشف عن مدى تقدير أرسطو لهذا العنصر سواء في النص المسرحي أو في العرض المسرحي.

يشـيـر أرسطو في الفـقـرة الأولى من أقـواله التي أوردناها، إلى أهمـية المرئيات المسـرحية من حيث هي شكل للعرض المسرحي يتعاون مع العنصرين السـمعيين «اللغة» و «الغناء» في خلق العرض المسرحي التراجيدي واكتـماله؛ فالتراجيديا عند عرضـها تحتاج إلى الصـورة المرئية التي تتناسب معها حتى يتحقق هدفها في إثارة عاطفتي الخوف والشفقة وإحداث «التطهير». وما يقال عن التراجيـديا يمكن قوله عن أي نوع آخر من أنواع الدراما، أو أي نوع آخر من العروض المسرحية. وبذلك، كأن أرسطو يؤكد الارتباط الوثيق بين الماهية (الدراما) والصـورة (العرض المسـرحي) حـتى يحـدث اكـتـمـال التراجيديا. هذا من ناحيـة، ومن ناحيـة أخرى يطرح أرسطو فكرة مهـمة يمكن استنتاجها من هذه الفكرة؛ وهي أن المؤدي عن طريق المرئيات المسـرحيـة وعنصـري اللغة والغناء يحاكي هو الآخر أناساً يفعلون، وبذلك لم يعد الأمر قاصراً على الكلمة بوصـفها وسيلة للمحاكاة، وإنما هناك وسائل تعبير أخرى تتعاون مع الكلمة لإثراء النص المسرحي أو العرض المسرحي.

وفي الفـقرتين التاليـتين للفـقرة السابق مناقشتـها، يواصل أرسطو إشارته إلى عناصر المشاهدة؛ أي المرئيات المسرحية التي يضمنها الكاتب المسرحي في مسرحيته. هذه العناصر قد ترد في نسيج المسرحية، سواء في حوار الشخصيات أو في غناء الجوقة أو على لسان راو، كـما قد تأتي ـ وهذا واضح في المسرحية الحديثة ـ في صورة إرشادات مسرحية Stage directions. وأياً كان الأمر، فإن هذه العناصـر لدى الكاتب المسـرحي تشيـر إلى مكان وزمان الفعل الدرامي Dramatic action، وتشير إلى هيئة الشخصيات المسرحية وحالاتها الانفعالية وطرق الأداء للمشـاهد التـمثيلية، أو طرق غناء المقطوعات الغنائيـة، وإلى الحركة المسرحية في بعض الأحيان.

بذلك، يؤكـد أرسطو أهمـيـة المرئيات المسـرحيـة أو عناصـر المشـاهدة في النص المسـرحي، انطلاقـاً من أن الدراما Drama هي فعل مؤدى، مسموع ومرئي، يتعامل مع المكان والزمان، وأيضاً انطلاقاً من أهمية هذه المرئيات لإثارة القارئ، وأهميتها لمساعدة هذا القارئ على تكوين الصورة المسرحية المناسبة لتجسيد الدراما وحتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطاً عضوياً.

ويحـــذر أرسطو المؤدين والقــائمين على العــرض المسرحي من خطورة انفصال الصورة عن الماهية؛ لأن في ذلك تشويهاً للدراما وتعطيلاً لأهدافها. وهذا يتحقق في تحذيره مـعـاصريه من المغـالاة في اسـتـخـدام المرئيـات المسرحية استخداماً لا يحقق هدف التراجيديا أو هدف الدراما بصـفـة عامة؛ وذلك لأن من يقـومـون بالعرض المسرحي قد:

> «يسـتـغـلون الوسـائل المرئيـة كي لا يثـيـروا إحساساً بالخوف، وإنما ليبعثوا مجرد إحساس بالاستبشاع والرعب، وإنما هم بهذا يبعيدون تماماً عن هدف التراجيديا، وطبيعتها. لأنه ينبغي ألا نطالب التـراجيـديا بكل نوع من مسببات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصـة بها. وطالما كـانت المتعة التراجيـدية تتمثل في الشفقة والخوف، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكـاته، فيتضح ـ عندئذ ـ أن مسببات ذلك التأثير، ينبغي أن يضمنها الشاعر أحداث قصته»(١١).

التحذير نفسه يوجهه أرسطو للمخالفين في استخدام المؤثرات المسرحية المسموعة أو المرئية:

«تلك هى القواعد التى ينبغى على الشاعر مراعاتها، كما ينبغى عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس ـ أى المؤثرات المسرحية. فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة إلا أنها من لوازم الشعر الدرامى ومتطلباته ولكنها أيضاً مكمن الوقوع فى الزلل»[١٢].

ولا يفوت أرسطو الإشارة إلى مدى أهمية الممثل فى العرض المسرحى؛ إذ هو العنصر الفعال الرئيسى الذى عن طريقه يدرك المتفرج المعنى المستهدف فى العرض، ويتحقق التأثير المسرحى المعين. وقد وجه نقداً حاداً للممثلين فى عصره الذين أسرفوا فى الحركات والإشارات دون ضرورة:

«ومن المعتقد أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف، مالم يضف الممثلون من عندهم شيئاً. ومن ثم، فهم يسرفون فى أداء حركات متعددة، شأنهم فى ذلك شأن الأردياء من نافخى النايات، الذين يتلوون ويدورون حول أنفسهم، كلما أرادوا أن يحاكوا «قذف القرص»، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون «الإسكيلا». لذا، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب، وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين. ولقد اعتاد مينيسكوس أن يطلق على كاليبيديس لقب «القرد»، وذلك بسبب مبالغته فى الحركة عند تمثيل أدواره. ونفس الشئ ينطبق على بنداروس أيضاً» [١٣].

لقد رأى أرسطو أن قيمة العرض المسرحى تتوقف على مهارات الممثل وعلى أسلوبه. ولذلك، يحدد العلاقة بين الممثل والنص كما سبق أن حددها فيما يخص المرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية والعناصر المسموعة. إنه دائما يؤكد أهمية الارتباط الوثيق بين العرض المسرحى (الصورة) والدراما (الماهية).

ومن يتأمل انتقادات أرسطو للمغالاة فى أداء الممثلين ومبالغتهم، وأيضا فى استخدام المرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وكل ما يثير الحس، قد يرى أن أرسطو ينشد أدبية النص المسرحى، لكن إذا تبينا عصر أرسطو، وهو القرن الرابع ق. م، لاتضح سبب هذه الانتقادات والتحذيرات. إن العروض المسرحية والنصوص المسرحية فى القرن الرابع ق. م قد وصلت إلى حالة من التدهور، خاصة فى التراجيديا؛ إنه عصر أفول المسرح الإغريقى، وقد استقرأ أرسطو أعمال السابقين على عصره وأعمال معاصريه، فاتضحت له الصورة، ورصد أسباب فساد العرض المسرحى عندما لا يتناسب مع النص الدرامى المقدم.

وقد يفسر هذا بأنه يفضل القراءة للأعمال المسرحية عن مشاهدتها، طالما أن العروض المسرحية أصبحت مليئة بالمبالغات المرئية والمسموعة بصورة مخيفة. لهذا، رأى أنه فى الإمكان:

«إدراك قيمة المسرحية، بمجرد قراءتها فقط. على هذا فإن التراجيديا ـ من كافة الوجوه الأخرى ـ هى الأسمى والأفضل، لأن هذا العيب ـ الذى ذكرناه ـ ليس جزءاً أصيلاً فيها»[١٤].

وأرسطو هنا يحترم خيال القارئ وقدراته العقلية فى إمكان تصور هذه المسرحية عند قراءتها، لأن الدراما ليست أدباً وإنما تحمل فى طبيعتها القدرة على دفع القارئ إلى تمثلها وتصورها مرئية، وذلك لأنها شخصيات تفعل وتتحرك وتعيش ليس فى الماضى وإنما دائما تتخلق أمامه فى الحاضر الذى هو حاضر القارئ نفسه. كأن أرسطو يؤكد لنا أنه حتى أثناء القراءة يظل العرض ماثلا فى خيال القارئ؛ وذلك لأن «الشئ المسرحى» ليس «شيئاً أدبيا»؛ لأنه بالتحديد ليس شيئاً؛ فحتى فى النص المكتوب، هناك الممثل دائما»[١٥].

٤ ـ الدراما: الكلمة والحركة:

هل يمكن للدراما أن تتحقق بوسائل أخرى عدا الكلمة؟ إنه سؤال يطرح نفسه دائما عند مشاهدة عرض مسرحي يعتمد أساساً على الرقص أو على الحركة التعبيرية التوقيعية، وتغيب فيه الكلمة أو تتوارى ويتم تهميشها.

سبق أن أشار أرسطو إلى أن الدراما محاكاة لفعل باستخدام اللغة، وقد ركز على الشعر الدرامي، لكنه ـ من ناحية أخرى ـ أشار إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالمحاكاة، وذلك عن طريق الحركة الموزونة التى يصنعون بها الدراما، أى يجسدون الفعل الإنسانى. وقد أشار إلى ذلك فى إشارة واحدة بقوله. «.. كما أن الراقصين ـ أيضاً ـ يصورون ـ عن طريق الحركة الموزونة ـ شخصيات، وانفعالات، وأفعالاً» [١٦]. وبذلك يرى أرسطو أنه إذا كانت وسيلة الشاعر الدرامى فى عمله هى اللغة الطبيعية (اللسانية) أى الكلمات، فإن الراقص وسيلته التعبيرية هى لغة أخرى يتحدث بها الجسد من إيماءة و إشارة وحركة.

وقد تجاهل النقاد الغربيون ـ عندما تناولوا أرسطو وكتاباته بالشرح ـ إشارات أرسطو إلى أهمية الوسائل التعبيرية الأخرى فى صنع الدراما، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تغلغل العقيدة المسيحية فى الغرب وإيمانها بالكلمة التى هى من عند الله؛ لأنه ـ كما فى إنجيل يوحنا فى الإصحاح الأول ـ «فى البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله». لهذا، بلغت الكلمة فى الآداب الغربية مكانة عالية فى قدراتها التصويرية سواء كانت شعراً أو نثراً.

بينما فى الشرق، وبخاصة فى اليابان والصين والهند وإندونيسيا، يختلف الوضع؛ حيث تلعب الحركة دوراً كبيراً فى المعتقدات والفنون الخاصة بالشرق. لهذا، فقد ظل الشرق يحتفظ بالرقصات الدرامية مثل مسرحيات الـ «نو» nô باليابان ومسرح كاثاكالى Kathakali فى الهند. وقد ظهر الاهتمام الكبير بلغة الجسد فى أقدم كتاب عرفته البشرية عن الدراما والمسرح، الذى وضعه البراهمى «بهاراتا» Baharata ـ بعد أن أهداه إياه الإله «براهما» ـ وعنوانه (ناتيا شاستر Natya Sastra) أى «قوانين الرقص الدرامى والمسرح».

يتفق «بهاراتا» مع «أرسطو» فى أن «الدراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلها. إنها محاكاة تحول الواقع الحقيقى إلى واقع فنى» [١٧].

وقد كان بهاراتا أكثر وضوحاً من أرسطو، حيث ترتبط الدراما عنده مباشرة بالتمثيل أو بالمؤدين بصفة عامة، سواء كانوا راقصين أو مغنين أو عازفى موسيقى. فإذا كانت السمة المميزة للفن الدرامى هى «تصوير كل الحالات فى العالم» [١٨]؛ فإن هذا يتم بواسطة حركات وإيماءات الممثل gestures [١٩]. لهذا، فإن الرقص لدى بهاراتا، وفى المسرح الهندى بصفة عامة، لا ينفصل عن الدراما؛ بل هو جزء أساسى فى المسرح السنسكريتى والشعبى فى الهند. ولهذا، الرقص لغته الخاصة التى تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة. وقد اهتم بهاراتا بالحركة اهتماماً كبيراً، وحدد ـ على سبيل المثال ـ لحركة الأيدى سبعاً وستين حركة دقيقة تشكل لغة خاصة لها دلالاتها المختلفة وتحقق المعنى الكلى للعرض. إن «هذه اليد تتحرك لكى تمثل «هنا» «الآن» «الحاضر»، وتمثل «الممكن» وتشبه الجمل» [٢٠]. إن المهم هنا، فى إشارات «بهاراتا»، أن وحدات الحركة تشكل لغة يمكن استخدامها فى تصوير أفعال الناس وتصوير تجاربهم. إنها لغة بلاستيكية تشكيلية فى الفراغ، ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على تجسيد الفعل مباشرة.

عندما استعمر الغرب الشرق، بخاصة الشرق الأقصى، اكتشف مسرحاً آخر مغايرا لمسرحه فى بلاده. وبدأت حضارات الشرق القديم تأثيراتها فى ثقافة الغرب

وإبداعاتهم، خاصة في القرن التاسع عشر لدى الرومانسيين.

وقد جذبت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظرى المسرح الغربى ومخرجيه ومؤلفيه منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ فاتجهوا نحو استلهام تقاليدها بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقى بصفة عامة . وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، وأسفر هذا عن مسرح جديد تحتل فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت فى التطور؛ مما أدى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعبيرية.

وظهرت هذه المؤثرات فى أفكار رجال المسرح مثل «مايرخولد» و «آرتو» و«كوكتو» و«بريخت» وغيرهم. طرح ما يرخولد مفهوماً للعلاقة بين الحركة والكلمة فى المسرح المعاصر ومسرحه الشرطى حيث يرى:

«أن المسرح الشرطى، بعد أن يحطم الأضواء الأمامية، سينزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة، وبعد أن يبنى نطق وحركة الممثلين إيقاعياً، سيقرب إمكانية انبعاث الرقص، أما الكلمة فسيكون من السهل أن تتحول فى هذا المسرح، إلى صرخة ملحنة وصمت موسيقى» (٢١).

و«أنتونان آرتو» دعا إلى ضرورة اعتماد العرض المسرحي على لغات أخرى غير لغة الألفاظ:

«إننى أعى تمام الوعى أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن ... من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات فى القضايا ذات الطابع الخلقى أو النفسى التى تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر؟» (٢٢).

ويطرح «مارتن إسلن» مفهوم أن الدراما حركة؛ حيث:

«فى اللغة اليونانية كلمة «دراما» تعنى ببساطة حركة. الدراما حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكاً إنسانياً (...) والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة» (٢٣).

لقد تغير مفهوم الدراما وتغير مفهوم العرض المسرحى نتيجة اكتشاف عنصر الحركة وعنصر التشكيل الجسدى للتعبير عن الفعل الإنسانى. وقد أشار جيمس روس - إيفانز إلى هذا:

«رأينا كيف كان كريج يحلم بمسرح يخاطب مشاعر المتفرج من خلال الحركة وحدها. وفى العشرينيات كان مسرح «البوهوس» يحاول تقديم مسرحيات لا تقوم «الحبكة» فيها على شئ سوى الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء. وكان على الرقص الحديث - خاصة عند مصممين مثل مارثا جراهام وألوين نيكولايس - أن يفتح مجالات جديدة للتعبير، مستعيناً بأعمال النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى. وربما كان من الأشياء التى لها دلالة أن مارثا جراهام تصف أعمالها دائماً بأنها ليست باليهات لكنها «مسرحيات»، ويستخدم ألوين نيكولايس تعبير «القطع المسرحية»، لكن نقاد المسرح - المرتبطين بفكرة ثابتة هى أن المسرح كلمات - أخفقوا فى أن يفهموا أن أهم إضافة لتطور المسرح فى القرن العشرين ربما كانت الإضافة التى قدمها الرقص الحديث» (٢٤).

«وجوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب خلال الحركة، إنه ليس معنياً بالمشهد من حيث هو كذلك، ولكنه معنى بنقل الخبرات والمدركات الحدسية والاستبصارات المراوغة، غير أن هذا لا ينقص من طبيعته المسرحية كما تؤكد مارثاجراهام، وفى حين أن الباليه يهتم أساساً بالخط والتكوين ـ أى بالجماليات الخارجية ـ فإن الرقص يهتم بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها»(٢٥).

٥ ـ المسرح المعاصر: ثورة أم عود على بدء؟

حدثت فى القرن التاسع عشر تحولات مهمة فى المسرح الأوروبى نتيجة اكتشاف تقنية الإضاءة باستخدام الغاز ثم الكهرباء؛ مما كان له تأثير كبير على الصورة المرئية. وقد أدى هذا إلى ترسيخ التقاليد الجمالية والفنية الخاصة بمسرح البروسينيوم.

وعلى الرغم من تطور المرئيات المسرحية، فإن السمة الأساسية للصورة المرئية هى إكساب عناصر الصورة صبغة الحقيقية لتحقيق أعلى قدر ممكن من الإيهام المسرحى. وقد بلغ هذا حده الأقصى فى المسرح الطبيعى فى ثمانينيات القرن التاسع عشر ـ وبذلك سيطر مبدأ «الحقيقية» Verism ومبدأ تصوير «شريحة الحياة» Slice of life على عمل فنانى المسرح الذين سعوا إلى نقل الحياة نقلا سلبياً تقليداً للتصوير الفوتوغرافى ولتحقيق مبدأ الموضوعية وانزواء الذاتية والفردية لدى الفنان.

أدى هذا التحول إلى ابتعاد صانعى المسرح عن حقيقة أن المسرح نسق يختلف عن الحياة، ولا يقلدها، وإنما يعيد صياغتها ويبثها فى تركيب فنى جديد له استقلاله عن هذه الحياة. ويعتمد المسرح فى تحقيق ذلك على أدواته وعناصره الخاصة فى التعبير عن الحقيقة.

ومن ناحية أخرى، أدى هذا إلى فقدان الصورة المرئية للعرض المسرحى القدرة على الإيحاء والتعبير متعدد المستويات والقدرة على توليد المعانى؛ وذلك لأن عناصر الصورة تتطابق وعناصر الحياة، وتصبح مجرد علامة إشارية محدودة الدلالة. وقد نجم عن هذا ازدحام الصورة المرئية بالتفاصيل الكثيرة التى يمكن الاستغناء عن جانب كبير منها، لأن فنان المسرح ـ مؤلفا كان أو مخرجا أو ممثلا أو مصمماً للمناظر المسرحية ـ يهدف إلى أن تتطابق الصورة المرئية بتفاصيلها الكثيرة مع الحياة، وأن تشير إلى وضع حياتى محدد. كما يهدف إلى توضيح مدى التصاقها بالحياة. وبذلك، بدت خشبة المسرح كأنها تعكس ما أمامها من موجودات.

وقد ظهر هذا واضحاً فى النصوص المسرحية لإميل زولا، وفى الأعمال المسرحية الأولى لإبسن وبرنارد شو، وفى عمل المخرجين المسرحيين مثل أندريه أنطوان فى فرنسا، ودافيد بيلاسكو فى أمريكا، وفى بدايات مسرح الفن فى موسكو.(٢٦).

وفى مقابل هذا، فقدت الكلمة قدرتها على تجسيد الدراما، وفقدت أهم سماتها التعبيرية؛ وهى القدرة على التصوير والإيحاء وإثارة الخيال، وباتت إشارية توضيحية تشير بطريقة فجة إلى وضع معين: سياسى أو اجتماعى أو بيئى أو ذاتى.

إنها أعمال تقتل الخيال وتنأى بالمتلقى عن أن يكون مشاركاً مشاركة فعالة فى العرض المسرحى أو حتى عند قراءة النص المسرحى، ويصدق عليها ما قاله الفيلسوف شوبنهور:

> «إن التماثيل الشمعية، رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا تحقق تأثيراً جمالياً ولا يمكن اعتبارها نتاجاً فنياً، لأنها لا تقدم شيئاً إلى خيال الرائى»(٢٧).

نتيجة لهذا الوضع الفنى الجمالى للمسرح فى القرن التاسع عشر، ظهرت ثورة ضد مفاهيم الطبيعية الساذجة

وضد الواقعية السطحية، وقد قام بها المؤلفون والمخرجون ومصممو المناظر المسرحية، مما كان له آثاره البعيدة على تطور المسرح المعاصر وعلى النزعات التجريبية فيه:

«لقد اندفع تطور المسرح في النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار كثير التغير في هيئته. بعد المذهب الرمزي والمسرحية الهادفة جاء المذهب السيريالي وأتى مؤلفون مثل ستريندبرج وبيرانديللو بشخصيتهم المحيرة وعالمهم الكامن تحت الواقع وأعد برخت مسرحه الملحمي. وهزت الطليعة «البوليفار» وأصبح كل شئ ممكناً، حتى مسرحيات يونسكو أو بيكيت المضادة. (...) وطالب المخرجون بالسيناريو بدلاً من النص حتى يخلقوا بأنفسهم «مجموعة» مسرحية. وعندما أنزلت «الكلمة» من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى ترك المخطوط مكانه للمقطوعة الموسيقية والقيادة المشيرة إلى الإيقاع، والقوة الصوتية والضوئية والمكانية في مجموع لا يغلب عليه النص. ومن الآن فصاعداً، ستعتبر فنون الشعر شيئاً عتيقاً، إذ لايمكن فصل الكتابة المسرحية عن التكنيك»[٢٨].

إن تطور العرض المسرحي يتمثل في تأكيد الاتجاهات المضادة للواقعية Anti - Realism والاتجاه المعاصر المضاد للمسرح Anti theatre على طابع المسرحة أو التمسرح Theatricality المضاد لمبدأ «الحقيقة» Verism. وتأكيد دور الممثل من حيث هو عنصر رئيسي مبدع في العرض المسرحي، قادر- عن طريق إمكاناته الجسدية والصوتية - على إثارة المتفرج وتفجير الحقائق الكامنة فيه وفي واقعه، وإشراكه في التجربة الفنية من أجل تحقيق يقظة روحية ونفسية، أو يقظة اجتماعية وسياسية. واندمج بذلك التكوين السمعي بالتكوين البصري اندماجاً يحقق للعرض المسرحي طابعه المميز من أنه فن زماني / مكاني، ومن حيث إنه فن سمعي / بصري:

«إن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين. وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط أثرين: بصري وسمعي. والفرق بين المسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات، في المسرح الجديد، يخضعان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان في عدم تطابق أحياناً»[٢٩].

لقد تحطم الجدار الرابع Fourth Wall بزيفه، وتغيرت المبادئ الجمالية والتقاليد الفنية في الكتابة المسرحية وفي الإخراج والتمثيل والسينوجرافيا. ولم يعد المسرح نسخا للحياة وإنما أصبح مبضعا يقوم بتشريح الحياة ويخترق ما تحت الجلد ليبرز حقيقة الوجود، ويعبر عنها بعناصره المسرحية الخاصة، وأهمها على الإطلاق «المؤدى» ؛ سواء كان ممثلاً أو راقصاً أو مغنياً.

إن المسرح المعاصر، «بتقنياته الجديدة» ، يعود إلى المسرح القديم في اليونان وإنجلترا واليابان والهند وإندونيسيا، من خلال تأكيده أهمية الممثل في الصورة المرئية، و تأكيده أهمية لغة الجسد في كونها لغة حية للدراما المعاصرة وللعرض المسرحي الذي يجسد هذه الدراما.

لقد تجلى هذا في مسرحيات صمويل بيكيت ويونسكو وهاندكه، وفي أعمال المخرجين المعاصرين أمثال: جروتوفسكي وبيتر بروك ومينوشكين ومارثا جراهام وغيرهم. وقد بدا واضحاً في بعض العروض المسرحية المتميزة التي قدمت في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دوراته الست السابقة، مثل العرض الألماني (جلسة سرية) عام ١٩٨٩ والعرض البلغاري (دون جوان) عام ١٩٨٩ ، والعرض الفرنسي (أجاكس) عام ١٩٩١ ، والعرض البولندي (مأساة دكتور فاوست) عام

١٩٩٣، والعرض الإسباني (حلم منتصف ليلة صيف)، والعرض البلجيكي (رابتوس) عام ١٩٩٣، والعرض الياباني (معمار الليل) عام ١٩٩٤.

وظهر أيضاً في بعض العروض المسرحية المصرية التي حاولت تحقيق المفهوم المعاصر للعرض المسرحي كما في (الملك لير) إخراج محمد عبدالهادي، (عطيلو) إخراج سيد خاطر، (حكايات صوفية) إخراج عصام السيد، (اللعبة) إخراج منصور محمد، (المحبظاتية) إخراج محسن حلمي، وبعض العروض العربية مثل العرضين التونسيين (ساكن في حي السيدة) و(الداليا) والعرض اللبناني (الجيب السري).

٦ ـ خاتمة:

إن الحقيقة التي يمكن أن نخرج بها هي أن العرض المسرحي فن سمعي/ وبصري، وسيظل كذلك في جميع صوره وفي مختلف أساليبه. وسواء وجدت الكلمة أم لم توجد، فإن العرض المسرحي لا يتخلى عن الدراما ولا تنفصل هي عنه، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وحياة فالعمل الدرامي يبحث عن حياته التي لن تتحقق إلا عن طريق المؤدي أمام الجمهور، وكذلك العرض المسرحي دون دراما لا تقوم له قائمة؛ حيث يصبح بذلك مفرغاً من مضمونه، ويغدو مجرد حركات أو صرخات أو ألوان وأصباغ دون معنى.

والمسرح المعاصر يواصل، في تجاربه المختلفة والمتباينة، السعي نحو الوصول إلى لغة جديدة تحقق قدراً أكبر من التواصل وتتفق وروح العصر. هذه اللغة متغيرة وتختلف من عصر إلى آخر، لكنها دوماً لا تفقد خصوصيتها الدرامية وقابليتها للتمثيل.

ومجالنا في التجريب المسرحي يقع في هذا النطاق، ألا وهو البحث عن لغة مسرحية جديدة تعيد إلى الجمهور الثقة المفتقدة في المسرح العربي المعاصر.

الهوامش:

(١) Van Kestern: Towards a theory of the theatrical performoance, and its history" in "Performance Theory" Henri Schoenmakers (ed).vol. 16117, Utrecht, June 1986, p.19

(٢) ستانلي دايمند: «البحث عن البدائي»، في كتاب: البدائية، تحرير: أشلي مونتاغيو، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد (٥٣) بالكويت، مايو ١٩٨٢ ص١٩٨.

(٣) إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (د.ت) ص٢٩.

(٤) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، الكويت، فبراير، شباط ١٩٩٠، ص ٦٩.

(٥) أوديت أصلان، فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، الجزء الأول، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص ٢٩٨ـ ٢٩٩.

(٦) جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٩.

(٧) المرجع السابق، ص٢٧.

(٨) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٩٥.

(٩) المرجع السابق، ص ٩٦.

(١٠) المرجع نفسه، ص ص ٩٦ ـ ٩٧.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٤١.

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

(١٤) المرجع نفسه، ص٢٣٠.

(١٥) حمادة إبراهيم، الطقية في المسرح، الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص٩.

(١٦) أرسطو، مرجع سابق، ص٥٦.

(١٧) Varadpande M.F. "History of Indian Theatre" New Delhi, 1987, P.272.

(١٨) Baharata."The Natya sastra" tr. a Board of Scholars, Delhi, 1981, p8

(١٩) Ibid. P 10 .

(٢٠) Ibid. P. 139 and P. 151

(٢١) فسيفولد مايرخولد: في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، الكتاب الأول، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٢٢) جيمس روس ـ إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٩، ص٦٩.

(٢٣) مارتن إسلن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق، عمان، الأردن، ١٩٨٧، ص ١٥.

(٢٤) إيفانز، مرجع سابق، ص٨٥.

(٢٥) المرجع السابق، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٢٦) المرجع نفسه، ص٢١.

(٢٧) فسيفولد مايرخولد: مرجع سابق، ص ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٢٨) أوديت أصلان: مرجع سابق، ص١٥.

(٢٩) فسيفولد مايرخولد: مرجع سابق، ص ٧٨.





أصــول التجـريب في المســرح المعــاصر

النظرية والتطبيق

هناء عبد الفتاح *

المدخل

تعود أصول مصطلح «تجريب» إلى الكلمة اللاتينية «experimentum» ، وتعنى «البـروفـة» أو المحـاولة. ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح فى زمن روما القـــديمة. ولا يعـنى هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صـيـغ أدبيـــة ومسـرحيـة جديدة، أو ابتكار طرق إبداعية متنوعة، فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

وهناك تساؤلات متباينة، تبحث عن إجابات وردود جوهرية حول أطروحات «التجريب» : جوهره ـ طبيعته ـ وحول الأعـمال المسرحية التجريبية. ومـع ذلـك علينا ـ بداية ـ أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح «التجريب» ذاته وأساليب تناوله.

أسئلة المسرح

التساؤلات، هنا، كثيرة وملحة:

فـمـا عـلاقة التـجريب Experimentation «بالطليعية avant ـ garde» ؟ أيمكن أن يكون كل مـا يطلق عليـه «ابتكار» هو إبداع وتجديد يدخل فى أطر «التجريب» ؟ أيمثل مختلف أشكال التغير ـ وإنى هنا أبتعد عن مسمى «التجريب» عن قصـد ـ مشاركة إبداعية فى تطوير مسرحنا المعاصر؟ ثم: أيلمس «التجريب» فى معظم تجاربه مفردة واحدة بعينها من مفردات العرض المسرحى، أم أنه لابد أن يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات التجريب الفنيـة ؟! أيكون الأساس الجوهرى لإبداع مسرح تجريبى هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد فى الدراما، باعتبارها قاعدة لها أهميتها الكبرى فى خلق العمل المسرحى؟ وبعد، ألا تختفي وراء هذه التساؤلات رسالة تدفع المسرح، بدوره ، إلى أن يضع لنفسه هدفا يحققه لمتفرجيه؛ وهى رسالة تقف مبدئيا ـ وربما قبل كل شيء ـ عند الطبقة الأدبية للعمل المسرحى فى جوهره؛ وهل يمكن لهذه الطبقة ـ كذلك ـ أن تتخلق عبر الصياغة المسرحية برمتها لعالم من الأحداث المسرحية، والفضاءات المسرحية، وتختلف أشكال الديكورات، والصوتيات، والإضاءات، لتصاغ بالتالى فى

* مخرج وأستاذ مساعد فى مادتى الإخراج والتمثيل بمعهد الفنون المسرحية ـــ مصر.

معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة؟ أتكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غير متكررة؟ وما جوهر تلك الأرض التى يقام فوقها التجريب فى معظمه؟ ألا يمكن أن تكون نبتا اخضّر عوده بعد أن زرعته تجارب الهواة وأعمال التظاهرات المسرحية Para teatruina خارج «مسرح العلبة»؟ أيكون التجريب فى معظمه، بهذا المنطق، واقعا فنيا خارجا عن حدود المسرح المحترف أو المهنى أو الأكاديمى؟ أفى مقدور ذلك المبدع - الذى تحيا إبداعاته فى تطوير مستمر لأساليبه - أن يستغل هذا «الزخم» من تلك الذخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية؟ ثم.. ألا يدفعنا هذا - عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها - إلى القول بأن المسرح يحمل فى تكونه ومسوغاته خصائص التجريب، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث، أو يخلق مسرحا تجريبيا خالصا؟ أيكون التجريب - فى نهاية الأمر - المتضمن داخله خصائصه الفنية المتفردة، واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة، والصيغ المستهلكة المستخدمة فى عالم المسرح، لتحل محلها صيغ جديدة، تكون فى مجملها أعمالاً فنية مبتكرة، تبتكر بدورها مسرحا طليعيا؟ وإلى متى ستحيا «الطليعية»؟ وما تلك الأطر التى تحسم قضية أن يكون هذا العمل الفنى طليعيا أو لا يكون ؟

كثيرة هذه التساؤلات، ويمكن لنا أن نضاعفها، ومعها تزداد شكوكنا وينقصنا اليقين! ولكن من المتعارف عليه أن جميع أشكال التطور فى «الرؤية الفنية الإبداعية»، بل نشوء أية نظرية متماسكة، يتشكلان بفضل طرح الأسئلة المتباينة. ولا يعنى هذا، على الإطلاق، أننى أرى أن تساؤلاتى قد صغتها بشكل محكم، أو أنها أسئلة أكثر جوهرية من غيرها. فمن المؤكد أن أسئلتى تدور حول أطروحة «التجريب»، وهى بهذا المعنى ليس بإمكانها أن تستجيب للهواجس التى تكتنفها الشكوك حول الطبيعة الشكلية للتجريب، أو تبحث عن ماهيته وجوهره!

وكى نقترح إجابات بعينها يكمن فى داخلها إمكان اقتناعها بما تطرحه وإقناعها بما تعرضه، فلابد لهذه الإجابات أن تحمل خصائص تتسم بشمولية الطرح ولذلك، فعلى أن أعود فى أطروحتى إلى العديد من الأمثلة، المتسمة بطبيعتها الكاشفة عن ابتكارات «دراماتية» (من الدراما)، مسرحية محددة المعالم، تتناول ابتكاراتها الاكتشافية عددا من القرون تشكل خلالها الفن المسرحى فى ماضيه القريب، وحاضره المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون منتقاة من تجريب هو جزء لايتجزأ من الثقافة المسرحية الأوروبية؛ ذلك لأنه فوق هذه الأرض يمكن سرعة التحرك بشكل آمن لا تشوبه المزالق. وعوضا عن مصطلح «تجريب - Experiment»، سأقوم باستخدام «الاكتشاف» أو «الجديد».

البدايات

إن ما يعد اكتشافا لميدانى الدراما والمسرح؛ كان مرتبطا - بلاريب - بما قام به أيسخولوس[(١)] عندما اكتشف ممثله الثانى، وكذلك بما قام به سوفوكليس[(٢)] من اكتشاف ممثله الثالث؛ ومن هنا نشأت أغان يلفها الحوار والعالم المسرحى للتراجيديا والكوميديا، يقتحمها «البروتاجونيست[(٣)] Protagonist» فى مكان أكثر أمنا، ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون فى حواراتهم أكثر الأشكال تركيباً لماهية الإنسان فى مواجهته الآلهة، والأساطير، والأقدار، والدولة، والماضى، والأوامر والنواهى الدينية.

والتجريب - فى هذه الحالة - يقلل من ظاهرة «اللايقين» وإننى عن قصد أستخدم هذه الكلمة - التى منعت المسرح من بلوغ ذرى سمائه - حيث كانت مجرد «ستائر» يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعى، مما حجب بدوره عنّا نور المعرفة والتنوير، ليحل

الليل بظلامه الدامس، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء الذى تسبح فيه المسارح المفتوحة، أو تدفنها فى مبان محكوم عليها بفضاء اصطناعى، وضوء صناعى. فمسرح عصر النهضة ـ وهو الذى نعنى به ما حدث ـ قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التى تتعامل مع المنظور؛ ولكنه لم يضع حدودا للموضوعات المطروحة، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة التى تخدم وظيفتها تغيرات الديكورات بشكل تدريجى.

التجريب ـ على مستوى النقاش حوله وبشكل لايتفق حول تفسيره الكثيرون ـ قد حدث عندما لفظ «تالما ـ Talma»[٤] الزى الباروكى، ووضع بديلا عنه «رداء» واسعا. وعلى النقيض مما هو معروف، كانت البدايات الأولى للثورة فى عالم «التجريب» فى لندن، ثم باريس، عندما استخدم «الغاز» حوامل المصابيح، فى الإضاءة المنتظمة، وكان ذلك اكتشافا مهما له آثاره التى ترتب عليها كثير من النتائج لصالح المسرح على وجه العموم، وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية. واستخدمت «البانوراما» باعتبارها عنصرا «سينوغرافيا»، وعثر على ما يطلق عليه حديثا «السفايت المعلقة»[٥] من حيث هى عنصر رئيسى قد وسع من مدارك التجريب المسرحى ومجالاته. فالإخراج الرومانتيكى كان نتيجة طبيعية لكثير من التجارب المسرحية التى كانت ـ فى معظمها ـ ذات طبيعة تقنية.

إن كل ما ذكرناه ـ آنفا ـ يعد اكتشافاً أو حدثا إبداعيا مهما، ويمكن لنا أن نحصى عددا آخر من المخترعات والمكتشفات تحمل فى معطياتها سمة «التجريب». فقد ظهر هذا المصطلح ـ بداية ـ ملتصقا بوضوح بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب ـ بهذا المفهوم ـ بالتطور السريع والديناميكى للعلوم الطبيعية؛ فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنسانى دون معارضة كبيرة. وقد لخص جوستاف لانسون Gustave Lanson فى كتابه المعروف المعنون (De La méthode dans les sciences) الصادر عام ١٩١١ تيار القرن التاسع عشر فيما يلى:

«(...) إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان سبباً رئيسياً فى أنه خلال القرن التاسع عشر؛ حاول العلماء بنظرياتهم المتعاقبة، طرح أساليب علمية جديدة استخدموها فى بحوثهم حول تاريخ الأدب. وقد لوحظ، وتوقع، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفا علميا خالصا للعلوم والفنون، وأنها سوف تلغى إلغاء شاملاً كل ما يخص الانطباعات الاعتباطية أو الاستبدادية فى الذوق العام والأحكام الدوجماتية (...). إن النشاط الإنسانى ـ سواء كان مارسوه من المبدعين أو منظرى الفن ـ لم يتخط، لحسن الحظ، حدود الآمال العريضة التى كانت البشرية تتوقعها من الأسلوب العلمى «التجريبى» للعلوم الطبيعية/الطبية ومنهجه؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم «الأضداد» ولم يشجع أى تناقضات! لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقدم علمى وعملى، نظرى وتطبيقى»[٦].

إن الإسلوب العلمى التجريبى ـ إذن ـ قد أكد صحة الفرضيات التى قام بوضعها وصياغتها إميل زولا فى بياناته المعلنة فى روايته ذائعة الصيت: (Le Roman expérimental)؛ حيث أكد أن «الأسلوب التجريبى» فى الفن يقترب من «الإبداع العلمى»، ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شئ يتسبب فى بعث الرابطة التى انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة.

وهناك امتداد لفرضيات زولا، نجده فى ألمانيا، عند منظر الأدب، والكاتب الروائى، ويلهيلم بولشى Wilhelm Bülsche الذى نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية:

«إن كل إبداع شعرى يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية، ويسلك سلوكاً منطقياً، رابطا قضية الأحداث العارضة بمبدأ التطور، لا يكون منطقه - من وجهة النظر العلمية - شيئا آخر سوى تجريب عادى مطروح فى المخيلة الإبداعية، تجريب بالمعنى الحرفى، وبالمعنى العلمى لهذا المصطلح؛ فالشعر - إذن - وكذلك الموسيقى ليسا شيئين آخرين سوى مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعة»[7].

التجريب - إذن - هو إنجاز مهم للفلاسفة الوضعيين[8] فى القرن التاسع عشر، وإنجاز مهم لكبريائهم العلمى. لقد عبر «بولشى» عن قبولهم فكرة المفهوم العلمى للفن؛ ذلك المفهوم الذى بفضله، ووفق على الأسلوب الذى يرتفع بالفن إلى مرتبة العلم، وكان كذلك تعبيرا عن التيقن من ضرورة التقدم الحضارى للعلوم والثقافة معا بشكل متزامن، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر أبدا. ويتبع ذلك نشاط تطبيقى للمبدعين المسرحيين، وكذلك تحليلات المنظرين ودراساتهم؛ التى لم تكن قادرة على أن تحتوى ضرورات التجريب. إن أولئك المجربين الذين كانت لديهم شكوكهم فيما يجربونه، لم يملكوا الوعى بطبيعة الحداثة والجديد الذى أتوا به؛ ولم يؤمنوا إيمانا قاطعا بالأهمية الكبرى للمكانة التى وصلت إليها مكتشفاتهم، ولا بإمكان استخدامها فى عصور زمنية لاحقة. لذلك، فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طرأ عليه تغيير؛ إذ كانت هذه الصيغ طيِّعة، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف، يسمحان باكتشاف الأصيل من الزائف الذى لا يصلب عوده للوصول إلى مرتبة «الجديد».

إن مصطلح «التجريب»، فيما يخص المسرح، قد استخدم للمرة الأولى فى عام ١٨٩٤ . فقد وصفت جريدة (Moniteur Universel)، فى الخامس من شهر مارس من العام نفسه «المسرح الحر لأنطوان»[9] - (Théâtre Libre Antoine) بأنه مسرح يرمى فى المستقبل «إلى أن يكون مسرحا تجريبيا»[10]:

«(...) ومن وجهة النظر الأسلوبية العلمية؛ فإن التجريب العلمى - يكتب المنظر البولندى: Stanislaw Wojcicki، وهو واحد من رواد أسلوب البحث العلمى المنشغلين بالعلوم الطبيعية - إنما هو - تحديدا - أسلوب استقرائى؛ أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، والتجريب المفسر لمعلومات معطاة على أساس افتراضى، لكى يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى»[11].

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح «التجريب» - إذن - هو «الجديد» الذى نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب. إن حركة «الجديد» تحويها كذلك مرحلتان اثنتان يجب أن يضعهما المبتكر أو المجرب فى اعتباره:

أ - إبداع مفهوم تنظيرى؛ أى وضع الافتراضات، والتأكد من صحتها، بمساعدة التجريب الذى يستخدم حلولاً جديدة. وفى هذا المقام يمثل «التجريب»، بالإضافة إلى نتائجه، قاعدة جوهرية من قواعد الإبداع الجديد.

ب - التنقل فى أرجاء الإبداع فوق أرض المسرح، ليمكن للمبدع أن يواجه - بدرجة ما - مشاكل فنية نمطية غير ضئيلة؛ ومصاعب تقليدية لا حصر

لها؛ على الرغم من أن هذا التجريب بهذا المعنى يقترب فى العديد من تجاربه من التجارب التى تطبق فى حقل العلوم.

لذلك، يبقى السؤال مطروحا: ما الذى يمكن اعتباره فى المسرح «تجريبا»؟ أهو نشاط المخرج المشكل لمفردات العرض المسرحى فوق خشبة المسرح، ذلك النشاط الذى يتصف «بالتفكير والانطباع التجريبيين»، ويقترح علينا شكلا جديدا للعرض المسرحى؟! أم أن ما يطلق عليه «تجريبا» من الأفضل اعتباره بمثابة محاولة أو «بروفة» فى المسرح، لم تزل بعد تجريبا خالصا يفوق الصياغة المقترحة للعرض المسرحى، دون اشتراك النظارة فى مشاهدة وتقييم «ما يجرب» عليه؟ وقد يكون التجريب الحقيقى الذى يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيئا يتسم بالابتكار الجديد فى العروض المسرحية؛ التى سيشترك فيها فيما بعد المتفرجون، كى تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

فى ظنى أن «التجريب»، نظريا كان أو تطبيقيا، عليه أن يتخلق فى كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية، كذلك يمكن أن يتلاشى من منطقة ليذوب فى منطقة أخرى، باعتباره «نموذجا / موديلا» أو إلهاما للإبداع والابتكار، أو أن يستنفد نفسه فى دائرة من دوائر الإبداع، ليعبر إلى دائرة إبداعية أخرى. وقد يكون الخلاف فقط حول المغزى الاستهلالى «للتجريب»، وكيفيته الفنية، دون المساس بمبدأ التغيير والتشكيل الجديدين للعرض المسرحى، من حيث هو إبداع فنى متجدد.

إن حركة الإصلاح المسرحى الكبرى التى أبدعت أجيالا عدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا فى الأطروحة، والفكرة، والمنهج، والأعراف، والصيغ الخاصة بالتجريب، وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيها الذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم؛ ولايزال الدور الجوهرى للتعريف بهذه الصيغ هو الدور الذى لعبه الفكر المسرحى المسجل فى (مانيفستات - تظاهرات) مسرحية، وفى برامج مسرحية، وأحلام دائمة لمبتكرى «التجريب» حول مستقبل المسرح، وهى أحلام مواجهة، دائما، بتفكير اتباعى مكرور. «إن كتابى هذا هو فقط مجرد حلم» - كما يقول إدوارد جوردون كريج[١٢] فى كتابه حول (فن المسرح):

«أهو أمر جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الضوضاء، للوقوف بالمرصاد ضد شخص يخطو خطوة تالية نحو الطريق المؤدى لتحقيق ولو جزء ضئيل من حلمه؟!»[١٣].

أجل؛ إن هذا الحلم هو حصيلة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من التجارب المسرحية. وفى نهاية الأمر، فإن الغالبية العظمى من أصحاب الفكر التجريبى المسرحى ومبدعيه، كانوا - وهذا واضح - ممارسين مسرحيين؛ تباينوا فيما بينهم فى مجال الإنجاز ومساره، وكذلك فى نسبة موافقة المجتمع على تجريبهم. فعلى سبيل المثال، كان كريج يحترف مهنة التمثيل والإخراج، ثم تراجع بعد مرور السنوات عن الإبداع المسرحى لحساب الأطروحات النظرية، المدونة فى كتبه، بل رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات فى صيغ وأشكال خالصة بحتة. وعندما زار جاك كوبو[١٤] فى فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصا، وكان يسمى «آرينا جولدونى - Arena Goldoni»، وشاهده فارغا؛ حيث خشبة المسرح غير مستخدمة على الإطلاق؛ سأل كوبو المفكر المسرحى الكبير كريج: «ما الذى ستقدمه هنا يا سيدى، وما الذى تعده الآن؟!» عندئذ أجابه كريج بهدوء: «لا أحاول تقديم شئ؛ إننى هنا فقط لأتأمل!!»[١٥]، وأحيانا يكون هذا النوع من التأمل تجريبا فى حد ذاته. وعلى أية حال، فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحى ويلهم، بل يعد هذا التجريب ويهيئه من المنظور النظرى. إن فكرة كريج «السوبر / ماريونيت»[١٦]، وكذلك ارتفاع مكانة «الحركة» لديه باعتبارها مصدراً

للمسرح وجوهر إطاره، قد شكلتا الأساس النظرى للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية. أثارت فكرة «السوبر/ماريونيت»، فى ذلك الوقت، كثيرا من اهتمام المخرجين المسرحيين، وألهمت الكثيرين من المبدعين. ويكفى أن نذكر ـ على سبيل المثال ـ «بيتر شومان Peter Schuman» ومسرحه (الخبز والدمى)[١٧]، وعلينا ألا ننسى تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب، وتلك الكراهية الشديدة التى واجهتها حركة التجريب برمتها، بداية من ذلك الهجوم القاسى ضد كريج وفكرته «السوبر / ماريونيت» ـ خاصة عندما طالب بإبعاد الممثل واستبداله بدمية التوت سحنتها غضبا فى مواجهة تلك المظاهرات المعادية. وقد أدى ذلك، بعد سنوات، إلى اضطرار كريج أن يمنح «دميته» مسمى جديدا، وتعريفا آخر؛ حيث أرغم على أن يقبل قدرا من التسوية والتنازل، «فالسوبر / ماريونيت» فيما قال كريج فيما بعد: «هى ممثل زائد شعلة ناقص أنانية»[١٨]. إن هذه الصيغة التى استبدل بها كريج صيغة أخرى ليست بجديدة، لكنها كانت تبدو لنا دوما هادفة، وقد أفاد منها كثيرون من الفنانين والمخرجين فى المسارح بمختلف بقاع العالم.

إن أنتونين آرتو ـ Antonin Artaud [١٩]، وهو أكثر المجربين فى زمنه الذين أثاروا خلافا حول مسرحهم، فى محاولته الوصول إلى «مسرح القسوة» الذى ابتدعه، وبعد انكساره بسبب شعوره بالإحباط، إثر عدم فهم أفكاره الإصلاحية؛ يعود إلى البحث عن مصادر مسرحه. وبسبب ثراء تجربته واعتماده على خبرته المسرحية الطويلة، استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول «التجريب». بدت هذه النظرية ـ كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة آرتو ـ مسرحا وصل فى تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذى يرهص بالمسرح الجديد. وقد حاول هؤلاء الباحثون، بوعى متفاوت الدرجات، فك طلاسم فكرة إبداع آرتو البحثى ومؤشراته الإصلاحية، وتمثلت هذه المحاولات عند كل من بيتر بروك[٢٠] Peter Brook، ويوجينيو باربا[٢١] Eugenio Barba، ويجى جروتوفسكى[٢٢] Jerzy Grotowski.

التجريب والممثل

كانت هناك كتب مهمة سعى أصحابها إلى تعرف أسلوب عمل الممثل مع نفسه، ومع دوره. كانت هذه الكتب، وقت صدورها، تمثل ثورة وإنجازا فنيين هائلين. وقد دارت هذه الكتب حول تطبيقات التمثيل والإخراج، وأهمها على الإطلاق ما يرتبط بمنهج واحد من أعظم المسرحيين المجربين فى العالم المعاصر، وهو المصلح المسرحى الروسى ك.س. ستانيسلافسكى ـ K. S. Stanislawski.

بالقدر نفسه من الأهمية فى علاقة التجريب بالممثل، يقدم كل من إرفين بيسكاتور[٢٣] وبيرتولد بريخت[٢٤] نظريتيهما. وتمثل هوامش النسخ الإخراجية لتايروف[٢٥] وفاختانجوف[٢٦] ومذكراتهما جزءا لا يتجزأ من التجريب المعاصر. فداخل هذه الكتابات أفكار تجريبية تختلف فيما بينها فى درجة الابتكار، والجدة، والتثوير، ودرجة نفعها. فبعضها هو تعبير واضح عن «اللارغبة» أو الصرخة أو التمرد فى مواجهة واقع خشبة المسرح وتطبيقاته، أكثر من كونه مجرد تعريفات وأنساق لفعل التجريب وحدوثه؛ حيث لفظ المسرح من المسرح، والممثل من العرض المسرحى، وتخلص المسرح نهائيا من الماكياج والأزياء ـ كما يرى فاختانجوف. إن بحوث فاختانخوف البنيوية لم تكن مجرد توهج أو مؤشر يرينا «كيف نهدم بداية لنشيد البناء فيما بعد»، بل كانت رغبة خالصة فى بناء أساس متين للمسرح المعاصر. ونشير هنا بالكاد إلى بعض التظاهرات أو بعض أنساق النظريات التى نكتشف أنها ستتباين وتختلف فى مدى تجريبيتها ونضجها الفنى من عدمه، وعلينا بكل ما نملك من اقتناع ويقين الاعتراف بها جميعا، باعتبارها سندا قويا وجوهرا أساسيا يشير إلى ظاهرة التجريب المسرحى، فى أفضل صوره، خلال القرن العشرين.

لقد قام المجربون المسرحيون، في هذه المرحلة التاريخية، بحماس بالغ، بأول مرحلة مهمة من التجديد: مرحلة إبداع المفهوم النظرى وخلق الافتراض الأساسى؛ ومؤدى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن العلوم المتطورة؛ وأن النظرية عليها أن تتواصل والتطبيق الذى يتخلق منها فى بعض الأحيان، وأحيانا أخرى يتطلب الأمر تواصلاً للتدخل الفورى فى مرحلة الإبداع. ولاتقل أهمية عن ذلك تلك الخطوة التى يتم فيها التحقق والتثبت من المفهوم النظرى بمساعدة التجريب كذلك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساسا لحدث التجديد المسرحى.

وبدرجة من الوعى النقدى والتاريخى، نرى أن هذه الحقيقة يؤكدها الكثير من التطبيقات. فجوهر المسرح التجريبى ينبغى أن تؤكده «معمليته»، كما يرى بعض المبدعين. وبوعى كامل، أطلق المصلح المسرحى الكبير «يجى جروتوفسكى»[٢٧] على مسرحه «معملاً». وعندما أحدث إنجازا عالميا كبيرا، فإن جروتوفسكى توقف تماما عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التى أثارت تغيرات مهمة فى المسرح العالمى، ووضعت تطبيقات المسرح فى حاجز ذى قضبان متوازية، بالمعنى الحرفى لهذا الوصف. لقد أبدع جروتوفسكى بمدينة فرتسواف البولندية ما أطلق عليه «جامعة البحث». فما الذى أراد جروتوفسكى الوصول إليه؟ أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى؛ والوصول إلى ذلك الإنسان الحقيقى المنغرس حتى النخاع فى الصدق والأصالة؛ ذلك الإنسان الذى لا يتقنع بالكذب؛ ذلك الذى يغدو مبدعا جديدا للواقع/ الحياتى:

«باسم أى شئ اخترق جروتوفسكى - إذن - ما هو خارج عن المسرح؟ يمكننا أن نتعامل مع هذا الإبداع باعتباره إبداعا لا يتجزأ فيه المسرح إلى ممثل ومتفرج منفصلين؛ أو أنه على مستوى الحكاية أو القصة؛ مسرح لايرمى الوصول إلى بناء نسق من الإشارات الفنية» [٢٨].

إنه قبل كل شئ مسرح علينا أن نعامله باعتباره إبداعاً، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها. ولهذا، فهو تجريب متتال فى سلسلة من التجارب التى ينبغى لها أن تكون بطبيعتها وبالضرورة ظاهرة «للمسرح البديل - Alternatve Theatre»، أو لحالات التمسرح التى تبدو تظاهرات مسرحية تتسم بسمة ديالكتيكية فنية.

«فما الذى يستند إليه - إذن - تجريب كهذا؟ لقد تساءل هؤلاء الذين أبدعوه، ثم تساءل فيما بعد أولئك الذين لاحظوا وجوده. ففى منفى مشترك، وفى مكان منعزل عن العالم الخارجى، حدثت محاولة لتشييد لقاء منفرد بين البشر؛ انعقدت لقاءات بيننا، لم تكن مجرد عروض مسرحية، لأنها لم تحو داخلها عناصر مسرحية؛ كتلك التى يطلق عليها «عقدة» أو «حدث مسرحى». ولم تكن هذه اللقاءات مادةً للمشاهدة تتفرج عليها النظارة، لأنه لم يوجد بالفعل شئ من قبيل هذا. إنها مجرد لحظات شيقة، لحظات من التجريب البديع للغاية»[٢٩].

هكذا كتب عن جروتوفسكى وبحوثه المسرحية. إن أعماله كانت مجرد تجريب مسرحى، يحمل فى مسرحته منبعه ومصدره الذاتى. إن هذا النشاط المسرحى الابتكارى كان فى واقع الأمر عملاً ذاتيا، يحمل داخل إبداعه سمة فعل الحياة؛ ولا يقلل هذا التفسير فى الوقت نفسه من قيمة جروتوفسكى ومرتبته التجريبية؛ عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ليقتحم ففط الواقع بكل ما فيه، محاولاً تحقيق مسلمات فلسفية محبوكة؛ فنلاحظ أن التجريب المسرحى لديه يحوى داخله حدودا، يتم اختراقها فوق أرض مسرحية غير معروفة؛ أرض مجهولة تبحث لها عن مكتشف.

التجريب الطليعى ومعمليته

من أكثر المواقف التى يتبناها الفنانون التجريبيون، والتى تعد سمة رئيسية لهم، الإيمان الصلب الذى لايلين بإمكان إعادة بناء الواقع وتشييده فى مواجهة قضية الفن، وتماثل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة. وكانت الآثار المترتبة على ذلك سعى المجرب نحو استحضار الفن والحياة معا، وإذابة الحدود فيما بينهما، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن؛ فى مقابل المسرح، باعتباره - بالضرورة - مرجعا رنانا لبرنامجه الذاتى، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المعيار الفنى الخالص. لقد احترق «الداديون» الأوائل خشبة المسرح فى زيورخ عام ١٩١٦، وكان منهم تريستان تزارا Tristan Tzara وهوجو بال Hugo Ball ورائدهم ألفريد جارى Alfred Jarry الذى قدم (الملك أوبو)عام ١٨٩٦؛ ودمروا بهذا العرض معاقل المسرح النمطى التقليدى، وقاموا بتعريته من كل ماكان ينطوى عليه من مفارقات تاريخية، ليبدعوا بدايات نسيج جديد لعروض مسرحية تنغرس - قبل كل شئ - فى طراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع / المتفرج والمبدع / الفنان الذى يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية. إن هذا التغير الحيوى للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعاراً لتظاهرات المستقبليين: توماسو مارينيتى Tommaso Marinetti - عام ١٩١٣ وعام ١٩١٥، ثم إنريكو برامبولينى Enrico Prampolini عام ١٩١٥؛ حيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائط التعبير المسرحى الجديدة فوق خشبة المسرح.

إن طليعية التجريب المسرحى ظهرت آنذاك عندما تشكلت بشكل رئيسى لتطالب بتغيير الواقع المسرحى؛ أدولف أبيا [٣٠] ١٨٨٩، جورج فوخس[٣١] ١٩٠٤، إدوارد جوردون كريج[٣٢]، جاك كوبو[٣٣]. واستمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلاثينيات من القرن العشرين. ويصعب أن نحدد بدقة الحدود الواقعة بين ما يقع تحت مسمى الطليعية وذاك الذى يندرج تحت عباءة حركة الإصلاح المسرحية الكبرى؛ ثمة تقارب - بلا ريب - وتباعد فى الوقت نفسه، يشهدان على قرابة المساعى والأهداف بين الحركتين. فيمكن لنا أن نعثر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة «سوبر ماريونيت / كريج» فى مطالب الطليعيين الأوائل، لكننا نعثر كذلك على تناقض يبدو واضحا فى سعى المصلحين المسرحيين الأوائل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم، وفى الوقت نفسه، نجد لفظ الطليعيين له وتجاهلهم إياه. علينا أن نحدد شيئا جوهريا؛ وهو أن الموقف الرافض لمبدعى المسرح الطليعى يظهر واضحا فى الوقوف الواعى على هامش الحياة المسرحية الرسمية، والرامى إلى خلق مساحة وبعد واضحين يبتعد بمسرحهم عن «ريبرتوار» المسرح بوصفه مؤسسة، وكذلك - وربما يكون هذا هو الأهم - الانقطاع التام عن الميراث المسرحى الذى شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتمون إليه، فى إعادة «مسرحة المسرح»، وفى العودة إلى مسرح شيكسبير بالعصر الإليزابيثى، وفى الكوميديا المرتجلة الشعبية، الكوميديا دى لارتى Comedie dell'Arte. وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحى الإنسانى واضحة تماما فى بحث المصلحين المسرحيين الدؤوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين فى التعبير الفنى، واحتواء المسرح مناطق حياتية لم تلاحظ من قبل، ولم تكتشف بعد!! وقد نتجت هذه الحاجة من الفهم اليومى لمفهوم «الطليعية» القائم على معرفية جديدة ووعى حاضر بالطبيعة الفنية للحياة:

> « (...) لقد تسبب عن هذا؛ أن الوسائط المسرحية، ووسائلها أو صورها، وهيئتها، قد أعدت طليعية تذبل وتموت وتفقد طليعيتها عبر استخدامها «القبيح» لوظيفة مماثلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداعى آخر. إن طليعية

«كلاسيكية» كهذه - إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح - إنما تقوم على نشوء أنساق ونماذج تزدهر ويوافق عليها المسرح التقليدى. فيتسبب عن ذلك أن الفنانين الطليعيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ للتعبير مختلفة وجديدة لا تدخل فى نطاق التوافق «التقليدى»، أو تكون جزءا لا يتجزأ من تراثه»(٣٤) .

فالمسرح الطليعى بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتبدى وتتضح فى الصيغ والأشكال المتغيرة، وهى بهذا المعنى تمثل مصدر إلهام مهما للمسرح فى رحلته الإنسانية والحضارية التى لا تنقطع سلسلة حلقاتها.

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية فى المسرح، داخل مساحة زمنية تقع ما بين أوائل القرن العشرين وحتى النصف الثانى منه، يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض التغيرات التى بفضلها تغير شكل العرض المسرحى ومحتواه وبعض عناصره. وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدى فى التغير الجوهرى لصنوفه وتقنياته المسرحية. لقد حركت التجارب الأخيرة من السطح الراكد للحركة المسرحية، واخترقت الحدود التى كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية، ومن بينها الكلمة والفعل التمثيلى، ليزداد اقتحام فنون أخرى فى الوقت نفسه، ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والباليه والتمثيل الصامت، ليسيطر الأخير على قسم كبير من العرض المسرحى، ويتحكم فى جسد الممثل ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرامز والثرى فى الوقت نفسه. وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد المسرح عن استقلاليته من حيث هو فن منفصل، ونلاحظ هذه الظاهرة فى ميادين إبداعية أخرى، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، يتزايد الاهتمام بأن يتعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر تنظر إلى المسرح بنبالة. ويبدئ فى هذه الآونة كذلك القضاء على التقسيم الذى يفصل ما بين العرض المسرحى والحياة الواقعية. والدليل على ذلك هو إدخال مواد جاهزة لم يمسها اللعب المسرحى بعد، لتمثل أدواراً فى الأحداث المسرحية، وتأتى تباعاً هذه المواد خارجة عن المبادئ التقليدية لعلاقتها بالمتفرج وتثور عليها. وتكون الآثار المترتبة على ذلك الذوبان التام للحياة والمسرح معاً، وخروجهما عن إطارهما التقليدى الفاصل فيما بينهما، وتتحدد وظائف جديدة لما يطلق عليه «موقع الأداء» و«موقف الملاحظة»؛ والشك الكامل كذلك فى المساحة المستقلة للمكان المسرحى.

كان التيار الطليعى برمته - إذن - متوجها ضد المسرح التقليدى؛ خاصة ضد تلك الثوابت التى حافظ عليها هذا المسرح فى علاقته بالنص الأدبى، والوظيفة المسرحية للممثل. فتدمير البنية الهيكلية للنص الروائى، وإحلال الاستقراء الحر للمعانى والتفسيرات مكانها، وأحيانا غمر الكلمة فى دائرة منطوقها المعنوى (من المعنى) على حساب الوظيفة التعبيرية للغة المسرحية، كل ذلك جعل المسرح فى بعض الحالات المتطرفة يتوالى فى التخلى عن الكلمة؛ فتتغير مهمة الممثل بشكل راديكالى. وتدريجيا - كما حدث للكلمة - يتوقف الممثل عن أن يكون «حاملا» للمعانى؛ أى يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشبة؛ لأن المسرح نفسه يتوقف كذلك عن أن يقدم «عروضا»، ويريد أن يكون مكاناً للحدث. والممثل فى هذا الحدث هو شكل غير مباشر للفعل الدرامى المؤثر، أو هو حدث يمثل حدثا آخر، هو «التضحية بالذات»؛ إما بجسده أو بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية.

من هنا، ينبثق عامل «الخيال» جليا فى المسرح، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً؛ حيث يغدو هذا الخيال باسم الأخير نقطة تحول فى بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذى لا ينقطع مع الفن المسرحى وتجريبه الطليعى.

المسرح الطليعى فى بولندا

فى فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ ـ ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين على المسرح. إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحثا جديدا فى المسرح. ففى هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته، وكتبت أعظم الدرامات الطليعية، وولدت مفاهيم سينوغرافية، ونشطت المسارح التجريبية الصغيرة. وبعد عام ١٩٢٨ ضعف تجريب الطليعيين قليلا؛ ولكنه لم يمت. إن وجودهم وتأثيرهم ومواثيقهم المعلنة فى السنوات العشر التاليات وحتى الحرب العالمية الثانية، قد اتسمت بسمتها وطابعها، ليغدو المسرح أكثر استقرارا. انتهى عصر الشعارات والمانيفستو، ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية. فى أثناء ذلك، تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية، ظهر الشكل المعمارى / الفضائى لمفهوم المسرح، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبى، ومن بينها: (كريكوت ـ Cricot)، وأثرت الحركة الطليعية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين على طراز الإخراج فى المسرح الرسمى. وتأكدت كذلك الأطروحة القائلة بالتخلق المتعاقب لفن المسرح، ويعنى ذلك التأخر الواضح لقبول المسرح عناصر جديدة من فنون أخرى، وتكيفها فى صياغة أكثر نضجا.

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة «المستقبليين» الذين وصلوا ـ عبر برنامجهم ـ إلى وسائط مسرحية متجددة ، وعروض استعراضية حديثة متطورة . ولمحاولة رفع الحواجز التى تقف ما بين الفن والحياة، فإنهم لم يعاملوا المسرح بمثابة أرض مستقلة بمفردها لنشاطهم الفنى ، بل كانوا يمثلون تيارا حيًا فى الوسط المسرحى. إن المبدعين المستقبليين الذين كانوا ينتمون إلى مدينة وارسو، ومن بينهم ألكسندر فات Aleksander Wat وأناتول ستيرن Anatole Stern أكدوا أن جوهر العمل المسرحى إنما يقود وينبع من والى «البداءة»، عبر عروض مسرحية سيركية (من السيرك)، وصولاً إلى الجماهير الغفيرة، كما نرى فى العمل المسرحى الضخم «Gga» الذى عرض فى عام ١٩٢٠، ورأوا كذلك أن فى «التيمة» البسيطة للأحداث المسرحية أساسًا للإبداع الفنى الهادف. وهذه الملاحظة الفطنة قد استقت خصوبتها من اهتمامهم بالمسرح.

وكذلك، فإن جماعة المستقبليين الذين ينتمون لمدينة كراكوف (٣٥) (برونو ياشينسكى ـ Bruno Jasinski وستانيسواف موردوچينيتس ـ Stanislaw Modrozeniec وتيتوس تشيچفسكى ـ Tytus Czyzewski) قد عدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفنون الإنسانية، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير. ونشاهد ذلك مكثفا تكثيفا بالغاً فى مفردات العرض المسرحى: Jedniodni-owka Futurystow الذى قدم عام ١٩٢١ .

أما البيان الذى أعلنوه، محددين من خلاله تصورهم للمسرح، فكان عليه أن يكون متكاملاً فيما بعد؛ فى اللحظة التى يتسلم فيها جميع المستقبليين المعانى المعدة للعروض المسرحية والاستعراضية. فحتى تلك الآونة لم يكونوا يملكون أية خشبة مسرح، بل كانوا يتباعدون عن وضع تلك الحلول النظرية التى تشكل المسرح فى المستقبل، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرئية العامة، وهى تعد رد فعل حى للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستعراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكى (١٩٠١ ـ ١٩٣٩) فى تحديده وظيفة العرض المسرحى الحديث وصيغته، قد ابتعد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيريته، وبحثه عن شيوع العرض المسرحى المتضمن شعارات من قبيل «الفنانون فى الشارع» و «كل فرد يمكن له أن يكون فنانا»، أو ذلك الشعار الذى يطالب «بمستقبلية فورية للحياة». لقد حدث كل هذا عام ١٩٢١، واتسم المبنى المسرحى الجديد بهذه الخصائص باعتباره مكانا للعرض المسرحى،

متضمنا توزيعا لأدوار المؤدى وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على المستقبلى أن يكون منضبطا مع نفسه فى رؤيته للمسرح ، وكان عليه أن يتيقن من أنه فى المكان الذى يحدد معالمه المصلحون المسرحيون عبر استقلال العمل المسرحى. وقد ظهرت تيارات واتجاهات لايحدث فيها تجزئة فى العلاقة بين الحياة والفن ، وكان ثمة عامل واحد منظم هو أن يغدو الفنان صادقا ومفاجئا. أما المبدأ القائم على التواصل الفنى المنطقى للعرض المسرحى، فكان عليه أن يحل محل «ذلك الهراء المتجول ـ رقصا فى الشوارع». أما العرض المسرحى كامل البنية والحبكة، فكان عليه أن يقدم بديلا عنه للمشاهد روحاً مكثفة بالمتعة تمنح المتفرج الشعور بالبهجة.

وبالاتفاق على تلك البيانات المذكورة آنفا ، فإننا نرى أن نشاط المستقبليين قد تضعضع فى بعض اللقاءات الشعرية الموسيقية والتظاهرات الفنية ، التى كانت تقدم فى نوادى المستقبليين بوارسو، ومن بينها نادى «المنارة السوداء ـ Czarna Latarnia» فى عام ١٩١٨ ، أو الاشتراك فى برنامج نادى «Pod Pikadorem» عامى ١٩١٨ ـ ١٩١٩ . و «نادى كاتارينكا ـ katarynka» فى عامى ٢٠ ـ ١٩٢١ ، ونادى «Galka Muszkato-lowa» فى السنوات ٢١ ـ ١٩٢٤ .

لقد نظم المستقبليون «أمسيات شعرية» مشتركة فى عدد من المدن، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة. وكان مكان لقائهم الذائع الصيت مدينة زاكوبانا[٣٦]. لقد استغل الطليعيون كالمادة السيناريو نفسه، الذى وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفزاز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسى من «الأمسيات الشعرية» ذائعة الصيت؛ فجذب المستقبليون الانتباه إليهم، ومنحوا الفرصة لأنفسهم بتوسيع نطاق حدود الفن وآفاقه، لإبداع صيغ وأشكال تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من «ساتيريات» (أعمال ساخرة) تقف بالمرصاد ضد الطبقة البورجوازية، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية، والفنية، وقبل كل شئ ضد الشعر الجديد. ومع ذلك، فلم يعن هذا ـ على الإطلاق ـ أن هذه الأحداث كانت تحمل سمة أدبية فقط؛ مع أن المؤدين (المنفذين) كانوا فى معظم الأحوال مؤلفين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فنانى المسرح، الذين استطاعوا أن يحيلوا «نوادى المستقبليين» إلى أمكنة ومواقع للتجارب فى مجال التعبير التمثيلى. وقد حازت على أكبر اعتراف لتفسير الشعر المستقبلى الممثلة «إيرينا سولسكا» التى اعتمدت فى أدائها على مقطعين من الشعر، كتبهما شاب بعنوان «موسكو»، وكانت تؤدى أداء تمثيليا استخدمت فيه جميع الإمكانات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت هيلينا بونشينسكا Helena Bac-zynska فى إلقائها أشعار برونو ياشينسكى أن تنقش فى أدائها «الكلمة ـ والتشكيل الجمالى»، فى خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقى والرقص. وبنجاح كبير قدمت صوفيا أوردينسكا ـ Sofia Ordynska ويانوش ستراخوتسكا Janusz Strachocki أشعاراً بطريقة تمثيلية اتسمت بجدة التعبير. وفى «الحفلة الكبرى لشعر المستقبليين الشمولى» بوارسو عام ١٩٢١ ، حيث اشترك كارول أدفينتوفيتش Karol Adwentowicz واستيفان يارتش Stefan Jaracz ، تم تقديم فنون طليعية اعتمدت فى تناولها على رؤية مستقبلية للفن المسرحى. ومع أن الممثلين كان لهم دور أكبر فى ذيوع شعر المستقبليين، اعتقادا منهم بأن هذا الشعر قد ينشط من تقنيات التمثيل، فإن حركة «المستقبلية» فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، ومن بينها أمسية المستقبليين فى مسرح سووفاتسكى بكراكوف «Teat rim. Juliusza Slowackie-go» عام ١٩٢١ ـ لم تخترق حدود هذا المسرح وأطره، ولم تحرك من بنيانه السائد آنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة، واستغلال تيمة البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة ، ومن

تواصل المشاهد المنفصلة، يفسران كذلك عدم اهتمام «المستقبليين» بالدراما. فمهمة تقديم خلاصة لظهور الحياة بشكل أفضل، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة أكثر من بناء الصيغ الدرامية، التى كانت تتطلب بناء خاصا. ومن بين المستقبليين كان تيتوس تشجيفسكى (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الكاتب الوحيد، فى ذلك الوقت ، الذى حاول ممارسة التأليف الدرامى. أما درامات ياشينسكى ـ الكاتب والشاعر البولندى والمؤلف المسرحى الأشهر ـ فقد انتشر نتاجه بعد إعلانه الرسمى انقطاعه عن المستقبليين. لقد ألف تشجيفسكى ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. وهى على التوالى: (الحمار والشمس) «Osioł i slonce w metamorfozie» فى عام ١٩١٨، التى قدمت فى عام ١٩٢١ بكراكوف بمسرح باجتيلا Bagatela و(السارق من رفقه طيبة ـ Wlamywacz z lepszego towarzystwa و(الشعبان وأورفيوس وأوريديكا) عام ١٩٢٢، لم يكن لهذه العروض المسرحية تأثير على الفن المسرحى وتجديداته المعتمدة على تراكم المهمات المسرحية (قطع الإكسوار) للمستقبليين، وكذلك استغلال التجارب الشعرية فى هذا التيار؛ وليس للدراما التى جاءت فيما بعد متأخرة، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبليون اللغة، للوصول إلى قيم جديدة للكلمة، وإلى مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة. ومع مرور الوقت، افتقدت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبليين؛ لتمسى قاسمًا مشتركا بين أشكال التجريب عند الطليعيين.

التجريب والمحاولات المعملية

يرى المنظر المسرحى الفرنسى أندريه فينستين André Venstein أن على المسرح التجريبى ألا يتعدى «المحاولات المعملية»، وأن يتم بعيدا عن النظارة؛ بينا يكون هدفه الخضوع إلى «اللاشكل»، خاصة فى التجارب التى تتم فى عناصر العرض المسرحى. وقريبا من فكرة «فينستين»، يمكن لنا تلمس التأثير التجريبى النابع من المشروع الذى نادى به معهد المسرح، والذى اقترحه الكاتب المسرحى البولندى فيتولد فاندورسكى ـ Witold Wandurski فى الثلاثينيات من هذا القرن العشرين. أينبغى بالفعل لفظ النظارة من التجريب؟! إن هذا السؤال المطروح الذى يربط التجريب بلفظ النظارة، يعد من قبيل التنويع على لحن رئيسى يتغنى بتجريب المسرح دون اشتراك الجمهور فى هذا التجريب، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعى المشارك والمانح معنى لهذا التجريب. يقترح أندريه فينستين تسمية تلك المسارح التى تقوم بالتجريب المنفتح على النظارة: «مسارح البروفات» أو «مسارح الطليعة». والمسألة لا تعدو هنا مجرد تسميات. فالمتفرجون، لكونهم مستهدفين لمختلف أنواع الخبرات والتجارب، يقوم المبدعون بكشف أسرارهم وألغازهم؛ والمتفرجون بهذا المعنى، يمثلون إلهاما مشتركا فى عملية الإبداع المسرحى، على الرغم من عدم معرفتهم اللاواعية بشكل التجريب المقدم وبنيته. ولذلك ـ ففى ظنى ـ أنه مادام الأمر متعلقا باشتراك الجمهور فيما يشاهد، فإن التجريب لايزال يتخذ سمة استثنائية متفردة ، لا تستجيب إلى حاجات هذا الجمهور، ويسعى إلى إرضائه. وهذا هو جوهر التجريب الذى ينبغى أن يكون شيئا آخر عن الحياة المسرحية برمتها؛ عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلبة. ينبغى أن يكون التجريب فى مجالاته متعددة الجوانب أفكارا وصيغا معبرة عن الحاضر وعن المستقبل ، وتغدو للمسرح الأكاديمى مادة خفية مكتنفة بالأسرار التى يستحيل تخليقها فوق خشبات المسارح التقليدية.

ونلاحظ أن المبدعين التجريبيين يتنازعون دائما حول الأساليب التى أصابها الهرم ، وحول المناهج المتقولبة التى أصابها التكلس ، وأحيانا ما تحقق أفكارهم ورؤاهم هدف النجاح. لكنهم ، فى واقع الأمر، يقعون دائما فى أسر وحدة فنية منعزلة. فمنذ اللحظة التى يبتكرون فيها أشكالاً جديدة للمسرح ، وصيغا مبدعة أخرى يقترحونها

فوق أرض الواقع المسرحى ، يغدو هذا التجريب الجديد مشاعاً للجميع ، لنكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ بشكل مبتذل فى عروض مسرحية متباينة القيمة فوق خشبات المسارح التجارية من جانب ، ومسارح الدولة ـ من الجانب الآخر ـ التى يسعى مجربوها إلى التغريب الأهوج ، لتتوقف مسيرة التجريب فى مسرحهم باحثين عن «الموضات» الشكلية الجوفاء ، وتنعدم فيه خصائصه التجريبية الأولى. وفكرة التجريب عند التجريبيين هى على الوجه التالى : الكشف عن النمط التقليدى المتزايد فى الأعمال المسرحية التى تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح ، عندما يود المجربون فيه أن يتشكل من جديد، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستفزين يستثيران مجربا تاليا، يكتشف جزيرة مجهولة من جزر التجريب ، وأرضا جديدة للمسرح . فالتجريب ـ إذن ـ يحمل من ورائه عمرا قصيرا . وتاريخ المسرح برمته يتكون، على مستوى النظرية والتطبيق ، من عدد من «حيوات» التجريب القصيرة ، التى يجب عليها بالقطع أن تتسلسل فى عقد لا ينفرط ، فقد يفرق فيما بينها التكامل الفنى ، والحرفة المتسمة بما هو مألوف وعادى، عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة.

وأحيانا نشاهد تجارب حقيقية غير عادية، ونكتشف فى حياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكرر ، يوحد بين طياتها فى هارمونية وتناسق . يولد هذا النوع من التجارب فى أنموذج مسرحى متميز ، يعد فى معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحبه فى عالم التجريب المسرحى، ويغدو ظاهرة متفردة ؛ تتلاشى فى نهايتها بوصفها ظاهرة ، أو تنسحب حين يتراجع مبدعها عن الاستمرار والتواصل. إن ديالكتيكية هذا النوع من التجريب، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيارات المأساوية للحضارة الإنسانية فى مختلف عصورها.

أنطوان وبدايات التجريب

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباينة بدايات ضعيفة، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها وقيمتها. ظهرت هذه البدايات فى ديكورات عروض أندريه أنطوان[٣٧] الأولى المتمثلة فى «طاقم» الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستعيرها من بيت أمه، ويضعها فوق خشبة مسرحه:

«(...) فى حوالى الساعة الخامسة أقوم بتأجير عربة، وأسحبها بنفسى وفوقها قطع الأثاث على طول طريق روشين أرت»[٣٨].

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليست سوى أناس عاديين، عابرين، يرى فيهم معارفهم مجرد مخبولين، يتكونون من موظفى شركة الغاز، ومعظمهم مختارون من العابرين فى الطريق.

وينطبق الشئ نفسه على الجمهور: مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق الصدفة، كانوا يمثلون فى فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين فى الفرجة والرسالة الموجهة إليهم. أما الممثلون، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة، كان يستخدمها أنطوان فى البدايات التجريبية الأولى لعروضه المسرحية. ولم يبرر هذا التواضع فقط مجرد البرنامج المتواضع للغاية، بل الفقر الواضح الذى أرغم أنطوان على الاهتمام بالعجالات المسرحية السريعة، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلى طبيعيته الفوتوغرافية من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجى. وبتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية، وثبات دستور أنطوان الطبيعى البدائى النظرة إلى الواقع، يتبدل الحال كذلك فينفق على عروضه مبالغ طائلة، لتتغير البدايات المتواضعة الأولى فى تكوين الفرقة، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء فى فنونهم. ففى الوقت الذى استقرت فيه معالم مسرح أنطوان، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجا، متفردة فى نوعها، غير متكررة، عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تشهد على ثراء هذه الفرقة وقدرتها الفنية الفائقة. ففى العرض ذائع الصيت (النساجون) لهاوبتمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولى بقيادة

جماعة من البشر «الكومبارس» بلغ عددهم للالمائة فرد، يشكلهم تشكيلا جماعيا جديدا فوق الخشبة.

فى هذه المرحلة، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه فى تجريب المسرح: «وفاء خشبة المسرح للواقع الحياتى»، وفاء أسمى أكثر أصالة وتكاملاً من الحياة نفسها. لكن «الطبيعية» فى المسرح مع وجود «الحائط الرابع»، وصدق الديكورات الحرفى الناقل لهذا الواقع، والواقعية التاريخية والفوتوغرافية للأزياء، وحرفية المهمات المسرحية - قطع الإكسسوار - التى كانت تؤخذ من الواقع اليومى وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف، وصدق الشخوص المسرحية فى النقل عن الواقع الحياتى الحرفى، ... كل هذا توقف عن أن يصبح تجريبيا. مما سمح - فى الحال - بحدوث انقلاب فى المسرح، وانتشار «حركة الإصلاح الكبرى» فى أوروبا جميعها: شرقها وغربها.

ستانيسلافسكى وروح الممثل

يصعب علينا أن نصف قسطنطين. س. ستانيسلافسكى[39] بأنه «مجرب»، مع أنه قام بفعل التجريب المسرحى، كما نفهمه بالمعنى الاصطلاحى للتجريب. فهو لم يهدف إلى أن يكون ثائرا من ثائرى الفن المسرحى، بل كان متعطشا أكثر وعازما بدرجة أكبر على تحقيق رؤيته «لمسرحه الفنى»؛ ليس فقط تأكيدا لتسمية مسرحه «بمسرح الفن»، بل لتحقيق جوهر العمل المسرحى برمته، وهو الصدق الفنى. لذلك، هوجم مسرحه بضراوة، وحورب حربا شعواء لا هوادة فيها، المرة تلو المرة. ورغم ذلك، فإن مسرح ستانيسلافسكى غدا مدخلاً أساسيا لعدد كبير من التجارب المسرحية فى فترات زمنية متعاقبة. وكى نذكر فى هذا المقام دليلا على ما نقول، فيكفينا أن نذكر تجريب المصلح البولندى الكبير يجى جروتوفسكى[40]، الذى تأثر فى بداياته تأثرا واضحا بستانيسلافسكى. بل إنه يتتلمذ على يديه حواريون ومتمردون ومجربون كثيرون، يختلفون مع أستاذهم فى مفهومه للمسرح والجديد الذى أتى به، وعلى رأس قائمة هؤلاء التلامذة والحواريين: فسيفولود مايورهولد Wsiewolod Meyer-hold الذى كتب رسالة إلى زوجه فى ٧/٨ عام ١٨٩٨ يقول فيها:

«بدأنا بالأمس - تحت أستار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكى - عملنا المسرحى «القيصر فيودور» لألكسى تولستوى. ليس بإمكانك تخيل أصالة أكثر من هذا، وجمالا، ووفاء الديكورات للواقع، لدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طوالاً دون أن يشعر بالملل؛ بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شئ واقعى موجود منفصل عن الواقع الحياتى كما نراه»[41].

وبعد مرور سبع سنوات، يستسلم مايورهولد دون تردد للمناخ السحرى لمسرح أستاذه ستانيسلافسكى؛ مع أنه يحمل داخله سره الزاخر بالحاجة إلى «المسكوت عنه» الذى يعد أكثر كثافة من الرموز الأدبية:

«وعندما أرسل لنا مخرج فرقتنا الأول «بمسرح الفن» - قسطنطين ستانيسلافسكى - تعليماته وملاحظاته، التى تمس المبادئ الأساسية التى حددناها فى بروفات العمل المسرحى للمؤلف ميترلنك[42] وصلنا جميعا إلى نتيجة واحدة، وهى أنه يجب اعتبار كل هذا شيئا من قبيل العبادة».

سطر مايورهولد هذه السطور فى رسالة أخرى وجهها فى عام ١٩٠٥[43] إلى الفنان السينوغرافى إيليا ساكا - Ilja Saca بمسرح Mchat[44]. إن هذا العرض المسرحى (الطقس الرقيق) لميترلنك لا يعتمد فيه المخرج فقط على خلق هارمونية صوتيه لأصوات الجوقة التى تذرف دموعا

صامتة، تخنقها العبرات والأمل الخائف؛ بل إن درامية هذا العمل المسرحي تعتمد قبل كل شيء على تعرية الروح وتطهيرها.

وبعد هامين، يدخل المسرح الطبيعي في مرحلة تالية تتعدى إعجاب النقاد واعترافهم به؛ إنهم يقيمونه وينقدونه نقدا لاذعا:

«سرعان ما يراعي عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح في صالون يعرض المواد «المتحفية» من العصور المختلفة، أو على أسوأ تقدير يصبح العرض المسرحي مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيا على أساس الرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة في المتحف. فالمخرج والديكوريست يحاولان أن يحددا بدقة العام والشهر واليوم، الذي وقعت فيه أحداث المسرحية (...) يريدان أن يعرفا، بدقة، كيف كان شكل الأكمام في عصر «لودفيج السادس عشر والخامس عشر (...) لا تصل إلى رأسيهما إلا فكرة الحفاظ على طراز العصر التاريخي (...) فالسعي نحو أن يرى الجمهور ـ بأي ثمن من الأثمان ـ كل شيء، يشعرهما بالألم قبل السرور، عدا تلك الإحباطات التي يتسبب عنها مسرح كهذا. فالمسرح الطبيعي ينشغل انشغالا جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفيا»(٤٥).

حتى مايرهولد الذي خبر في مسرح ستانيسلافسكي كثيرا من المعاناة الفنية، عاني كذلك من تلك الطقوس والشعائر الفنية المتفردة التي كانت تزخر بها نفسه؛ فغدا معتدلا في تقييم طراز هذا المسرح. إلا أن موقف مايرهولد الجديد ورؤيته المسرحية المختلفة عن أستاذه؛ لا يجعلان النقاد يرونه بمعيار صحيح، ولا يرغبون في أن يروا في مسرحه ما هو جديد وقيم في عالم التجريب المسرحي. فالمسرح عام ١٩١٥ كان يطالب بتجارب جديدة، لأنه قديما، حتى أكثر التجارب شجاعة، قد اكتست بتقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العصر. كان هؤلاء في تقييماتهم أكثر حدة، وكان نقدهم يتميز بنظرته الثابتة الصارخة:

«إن مسرح الفن إنما هو لسان حال للبحوث المفرطة في موادها الخارجية، إنه مسرح متأنق مستسلم للتعبير السيكولوجي. حتى موليير وجولدوني، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما! إنكم تقومون بإفساد مسرحيهما بفضل التفسير الحرفي المتزايد! إنكم تطوونهما وتكسرون طبيعتيهما! والآن كيف تفكرون في تقديم سوفوكليس وجوته وشكسبير وبوشكين؟!»(٤٦).

لقد كان المصلحون المسرحيون في القرن العشرين أو القسم الأكبر منهم الذي انبثق منه فكرة التجريب، كانوا منظرين وممارسين. وتجريبهم نابع ـ في الجوهر ـ من تمردهم ضد التيار الطبيعي.

لقد هيمنت الطبيعية على خشبة المسرح؛ لأن الزيف والتصنع قد امتدا بجذورهما إلى أن دفع الفن المسرحي دفعا إلى الاختناق والسقم ـ هكذا عبر أولئك الطامعون إلى إبداع تجريب جديد: «لا أريد في المسرح كلمات ـ يقول فاختانجوف ـ من الضروري أن نجعل المتفرج يرى فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة»(٤٧)، «إن الواقعية هي وسيط غوغائي للتعبير الأعمى ـ يؤكد إدوارد جوردون كريج ـ أفضل الشعر عن الكلمات التي فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثر»، «إن الحقيقة حول الحياة تبدو كذبا في الفن ـ يقول تايروف». «فالحقيقة الفنية تبدو شيئا مزيفا في الحياة». والصراع نفسه مع التقاليد يعده تايروف صيغة للتجريب، والطريق الذي يؤدي إليه هو مسرح العواطف والمشاعر ذات الصيغ المكثفة، أي إلى ما يطلق عليه «الواقع

الجديد». وهذا هو المسرح الذي يحوي داخله بعدا واضحا بهدف الوصول إلى الاستقلالية التي تعد أعظم إنجاز حققه المسرح في تجريبه على مر عصوره المتعاقبة. وعندما يقترب المسرح أكثر نحو التكامل، ويربنا قيمه المستقلة، فإنه سيغدو مسرحاً له أهميته ودوره. عندئذ سيصبح المخرج كذلك دراماتورجيا بمفرده، دون وجود مؤلف مستقل. ويتمكن المخرج في هذه اللحظة من أن يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في سيناريوهات ذاتية. لكن كان على المسرح ـ آنئذ ـ أن يبدع في كل مرة فنا جديدا؛ أعمالاً مسرحية تتسم بأصالتها التي يحقق من خلالها استقلاله.

إن تعدد هذا النوع من «التجريب» الذي يتم بهدف الوصول إلى طريق «المسرح المستقل» قد تباينت أهدافه ومسالكه؛ استنادا إلى المبدع ذاته وقدراته الابتكارية، والزمن الذي عاش فيه، ووطن المجرب نفسه. من بين هذه المسارح التجريبية أطلق على مسرح مايرهولد «المسرح البنيوي» في روسيا، وأطلق على المسرح التجريبي لبيسكاتور «المسرح السياسي» بألمانيا، وكذلك على مسرح ثالث «المسرح التكاملي ـ Teatr Totalny» لتادووش كانتور Tadeusz Kantor (٤٨) في بولندا. ومن بين هذه المسارح التجريبية كذلك، يمكن لنا أن ندخل في قائمتها تجربة ليون شيللر(٤٩) ومسرحه الشمولي Teatr monumentalny في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته.

إن المسرح «المستقل» ـ بصرف النظر عن الشخصية الفنية الفذة لمبدعيه ـ قد تحرر من تغلغل النفوذ التقليدي، بعد أن لفظ ـ آنذاك ـ كل الأدوات النمطية التي شابته. «لقد لفظنا كلمة «الصنعة المسرحية» من برنامجنا ـ يقول بيسكاتور ـ كانت عروضنا المسرحية تحديا، أردنا بها أن نعبر الحدود ونخترقها، بهدف الوصول إلى معايشة الأحداث المعاصرة، والتأهل لممارسة الفعل السياسي»(٥٠). كان بيسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر، مقحما في عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح. إن هذا النوع من «التجارب» كان متعددا، وكانت جميعها تهدف إلى إحداث شيء ما، يظهر فوق خشبة المسرح «حلبة ملاكمة» ، ترينا اللوحات المتسمة بخصوصيتها، التي أقيمت عليها عمليات مونتاج فيلمي، نشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثائقية (التسجيلية) ؛ حيث تزدحم بالبيانات الإحصائية موثقا بذلك الوضع الذي يتحدث عنه الموقف المسرحي المعروض، سواء كان سياسيا أو اقتصاديا أو ظاهرة اجتماعية، لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بيسكاتور النفاذ إلى عقول المتفرجين وروحهم، ويريهم بالرسومات الكاريكاتورية للفنان الموهوب جروش Grosch ما يرمي الفنان المبدع إليه، وكان هذا الفنان الكاريكاتوري أكثر الفنانين ذيوعا وانتشارا في هذا النوع من الفن الإبداعي، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلى الثورة.

إن العروض المسرحية الضخمة التي كان يطلق عليها «Trotz alledem»، كان يعدها بيسكاتور على شكل مونتاج حقيقي لخطابات فعلية، ومقالات وقصاصات صحفية وبيانات وإشاعات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية، يعود تاريخها إلى فترات الحروب واشتعال الثورات، وتقدم في مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تحدث فوق خشبة المسرح:

«لقد وقع كل هذا تحت طائلة «عمليات المونتاج» ، داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستمرة؛ التي تتلاحق في مختلف الاتجاهات ـ كما يصفها أحد النقاد ـ ومع أنها كانت تعرض حقائق عارية، حقيقية، تدور حول النفوذ العميق غير المتوقع الذي يحمل بين طياته قوى إقناع مؤثرة ـ إلا أن سعيها الجوهري هو كفرها بكل القيم

النمطية، «وهز» كل المقدسات من جذورها. إنها تصل خشبة المسرح وتوحدها في شئ يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة؛ فتخترق الحجب والأسرار، وتربنا نتائجها واضحةً للعيان في أعلى درجات ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامي»(٥١).

إن «لاحرفية المسرح» والتعامل الحر مع النص؛ الذى يتم فى معظم الأحوال خارج أطر الدراما، واستغلال المفردة الإبداعية اللانمطية؛ والتعامل التجريبى مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحى فوق خشبة المسرح التى تدور فوقها الأحداث؛ كل هذا يغدو بدرجة أكبر أو أقل؛ حصيلة وميراثا للمسرح العالمى المعاصر. فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجريب ومغزاه، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جديدة، ومواقع أخرى للتوسع، وللكشف عن مفردات تجريبية خلاقة مبتكرة.

كان على التجريب أن يبحث له عن حلول وطرق أخرى، بعيدا عن البواعث الفنية التى كانت تقيده؛ فالعالم الذى أصبح ـ خلال نصف قرن من الزمان ـ واقعا تحت نيران الحروب، قد تحرر من أطره الأخلاقية، وتناقض مع نفسه فى تحقيق نظام للقيم كان دائما ينادى به. فالتجريب إذن ـ بهذا المعنى ـ هو العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة. فخشبة المسرح التى غدت «سلة للمهملات» كانت تحوى كل ما تحمله الأرض فوقها: من بقايا زاخرة بالشظايا والبقايا والرماد، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل، ثم هجرها أو تركها لأنها لم تعد ذات نفع له، وغير قابلة للاستخدام، حيث تزحف فوق أرضية خشبة المسرح «اليرقات البشرية» بديلا عن الإنسان، وتبدو بفعلها كما لو كانت تشوه الإنسان عن عمد، تتصف بصفاتها الإرهابية، تسعى إلى تدمير كل شئ من حولها، وسط عالم زاخر بمختلف أشكال البشر وصورهم، لتمسى أهدافا للتصويب. يصل الحدث هنا إلى موقع الملاحظة فوق المنصات الخشبية (براتيكابلات) ويحتضن فضاء على شكل صليب، وهو الرمز الأوروبى للعذاب والتضحية معًا. إنه مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح «مأساة الإنسان والعالم» فى نهايات القرن العشرين ليوزيف شاينا ـ Jozef Szajna(٥٢). وهو واحد من أهم المجربين البولنديين والعالميين المستفزين، صاحب التجارب المسرحية فى مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحى والتشكيل المرئى داخل ميراث التجريب المسرحى المعاصر ومخزونه الإنسانى.

أكانت التجارب المتتالية إخفاقات مسرحية قادت المسرح التجريبى إلى أقصى حدوده المترامية، تلك التى لا يقوم دونها العمل المسرحى؟ بل ـ وهذا هو الأهم ـ ما الذى يتخفى «متقنعا» خلف هذه الحدود؟؛ أهو «اللامعنى» أم «القبح الفنى»؛ أيكون الظلام والفوضى هما اللذان احتويا العمل التجريبى ـ ويصعب على أى عمل مسرحى احتواؤهما حتى النهاية ـ أم أن كل هذا كان يعنى تخليا عن الفن الخالص وارتدادا عنه؟

إن الأعمال الأدبية الكبرى، من أمثال «دواوين الشعر»؛ وأشهر الروايات، والمآسى والملاهى التى تتجاوز زمنها؛ فتصبح ميراثا إنسانيا خالدا جامعا؛ تمثل مادة يملكها مؤلفو العرض المسرحى، ويستخدمونها استخداما يتسم بحرية الطرح، وقوة المعالجة وذكاء التفسير. ويمكن تقديم عرض مسرحى ينهل من هذا الميراث الإنسانى عبر مقاطع مقتطعة من نصوص وجمل، لها تميزها وخصائصها، تمثل بعض الكلمات المبتسرة هنا وهناك، استعيرت من أفواه كبار الكتاب. «هكذا يبدو الوجه الحقيقى لثقافتنا المعاصرة» ـ وهى جملة ذائعة الصيت قالها المصلح المسرحى البولندى الذى يعد بدوره واحداً من أجرأ رجالات التجريب فى عالمنا، وأكثرهم خلاقًا

حول تجريبه. يرى جروتوفسكى أن الأعمال الأدبية الكبرى أضحت خلاصات شابها الحذف والتقصير؛ فهى مجرد فقرات طارئة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا نستخدمها بلا فهم ودون إدراك. وعندما يسمعها المتفرجون فوق خشبة المسرح، فإنما يسمعون أنفسهم. ففضاء المساحة للفراغ المسرحى يمثل - مع أنه فى معظم الأحوال فراغ مغلق فى علبة مسرحية - صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم. وأحيانا يتشكل هذا الفراغ فى صيغ غير نمطية متباينة؛ ويعاد تشييده زاخرا بالمواد التى تبدو مجرد تعليقات، من بعض الكلمات المتفردة فى عبارات غير مفهومة. فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وفراغها جناح طائرة، أصابع بيانو، ضلفة من خزانة تنفتح بشكل عبثى، تعادل عبثية كلمات الواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفد بعد طابع التجريب المسرحى فى نهايات القرن العشرين، وقد يصل عددها إلى الكثير؛ منها التجارب المتميزة تميزا واضحا، التى يبدو فيها الإبداع الذاتى متصلا اتصالاً وثيقا بالمسرح. فجوهر التجريب الحقيقى - لا الظاهرى - إنما ينبع من ذاتية الفنان، وتفرد ابتكاره، من ظاهرة التجريب المبدع فى عمله الذى لا يتكرر. ولا يعنى هذا على الإطلاق أن جزءا من مقترح التجريب ليس قابلاً لإبداعه على أحسن الأحوال، أو استنساخه على أسوأ تقدير فى المسرح الشائع، أو ما يطلق عليه «المسرح الشعبى» أو «المسرح الأكاديمى». لذلك، فإن التجريب - بهذا المفهوم - يصبح تجريبا من المنطقة الثالثة فى ميدان الابتكار والتجديد؛ إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة؛ ترينا تباينا واضحا فى الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة فى فنون الإبداع. فالعلم وتطوراته هو أعلى مرتبة من المراتب، هو هدف قام لأجله التجريب المفيد فى حقل العلوم المتطورة. أما التجريب فى المسرح، فهو ازدهار سريع سرعان ما يأفل ويذبل لينبت إبداع جديد.

إلى جانب ذلك، هناك التجريب المستند إلى محاولة العثور على صيغ مسرحية، للتعبير من خلالها عن ظاهرة التفكك، والدمار، والكوارث التى تهدد عالمنا. وهناك كذلك ظواهر مسرحية تجريبية لها توجهاتها فى ميدان آخر مختلف. يرى بيتر بروك فى التجريب المسرحى: «أنه شئ حقيقى حى يمكن أن يغدو مجرد ارتجال فقط، شئ فى طور الإعداد للعرض المسرحى، يتكرر فوق الخشبة»[٥٣]. ويعود هذا الرأى فى تجريب المصلح المسرحى الكبير بروك إلى فترة زمنية لا تقل عن ربع قرن من الزمان:

«(...) إن أفريقيا هى بالنسبة لنا تحد. أن نمثل أمام بشر، لا تصل بيننا وبينهم لغة مشتركة فقط، بل معدومة إمكانية التواصل معهم عبر ثقافة مشتركة ... إنما لهو شئ مثير للاهتمام ... ما نرمى إليه، هو أن يتم هذا التعارف فيما بيننا بداية من درجة «الصفر»؛ ويحدث الإبداع بفضل اتباع أسس اللعب المشترك مع المجتمعين حولنا من البشر. والدارس الأساس لتلك التجربة كان هو تلك الخبرة الحية التى تتخلق فى مناخ وظروف تشيدان نوعا من العروض الجماهيرية - لها خبرة تخلق الفرصة لتحقيق تبادل فعلى بين البشر، بعضهم البعض. إن التساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له معنى: إن الخبرة هى فى حد ذاتها مضمون(...) فالمجتمع الإنسانى لحضارتنا المعاصرة ليس حيا ولا ميتا، بل يمكن القول القليل، وهو أنه يتواجد فى حال مغير للرثاء والشفقة الرخيصة (...) أما فى المسرح فتتواجد ليس فقط مسئولية واحدة، بل ثلاثة أنواع من الشعور بالمسئولية: مسئولية حيال أولئك الذين يحبون المسرح، ومسئولية تجاه

البشر الذين أعطوا المسرح ظهورهم، لأن صيغه أضحت أشكالاً تتصلب أمامها عيون المتفرجين، وأخيرا مسئوليتنا تجاه أنفسنا نحن. حول هذه المسئولية الأخيرة بالذات، علينا أن لا نتناساها، لأنه لو حدث ذلك، عندئذ سنتوقف عن أن نحيا حياة ثرية. وسيمسي التواصل مع الآخرين فقيرا. إنها مسئولية تجاه تطورنا وارتقائنا وبحثنا فى أرواحنا ذواتها عن هذا التطور وذاك الارتقاء»[٥٤].

ضرورة التجريب

التجريب حاجة - بهذا المفهوم - بل ضرورة لكل نشاط إنسانى. ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية. التجريب فى المسرح هو توكيد أنه عنصر حى، ويعنى هذا أنه، بأسلوبه الفنى، إنما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازاته ومخاطره. لذلك أيضا، على هذا التجريب أن يكون «فاعلاً»، يقوم بكامل وعيه ومسؤوليته بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ. إن التجريب الحقيقى ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد. ولهذا، فليست كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلى المبتكر. ثمة حقب زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب شيئا من قبيل «الموضة». ويسهل عندئذ الوقوع فى براثن التجديد الشكلى المفرغ من محشواه، الذى يصطنعه تجريب مثل هذا. ولذلك أيضا، نكتشف فى تاريخ التجريب العديد من الآراء النقدية الموجهة إلى باقة من مختلف المصلحين المسرحيين المجربين، إلى درجة أن هناك - فى تاريخ التجريب - كاتبا غير نمطى، غارقا حتى أذنيه فى موضوعات متفق عليها، ومعروفة، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليعى، إنه الكاتب المسرحى الطليعى البولندى ستانيسواف إجناتسى ڤيتكيفيتش[٥٥] مبدع نظرية «الشكل الخالص» فى المسرح الطليعى، وهو يقيّم - بشكل سلبى - خشبات المسرح التجريبى، ويرى أن مسرحا كهذا ما هو إلا ظاهرة سيئة غير مفيدة للمسرح.

«(...) فاسم تجريب يرينا لفظ مسؤولية المبدعين حيال إبداعاتهم. وهنا ينشأ شئ على الهامش، فى البروفة.. الإبداع غير الطموح، للوصول إلى المحصلة النهائية التى يتحمل فيها المبدع مسؤوليته الكاملة: العمل المسرحى والتجريب هما حضوران يستحيل مقارنتهما. يمكن القيام فى المسرح بالمحاولة تلو المحاولة - ولذلك سينشأ بالضرورة إبداع، يتقدم ويتطور ليغدو عرضا جاهزا حتى آخر لمسة من لمساته... لكنه عندنا يقف التجريب بجوار ما يطلق عليه بالمسرح ... «الجاد» ... كما لو كان كل ما يقام به هو مسرح وليد الشارع وغير جاد، نحن فيه غير واعين بوجود الفن عامة. وجوهر فن المسرح، على وجه الخصوص، كأن المخرجين فى بروفاتهم المسرحية يقومون بشئ يوصم بالعار، ويتسم بالغربة؛ من الدرجة الثالثة؛ كما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تتصف بالغلظة، مرعبة، مخيفة، مفزعة؛ زاخرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية، التى تقلب كل الموازين باعتبارها قمة فى الدجل والانحراف»[٥٦].

إن تأكيد إنجازات المجربين الكبار فى مجال المسرح فى النصف الأخير من القرن العشرين، لا يجعلنا نتفق مع رأى ڤيتكاتسى؛ فرأيه يحذرنا من تجريب مسارح «الشارع» ومواجهة الأنبياء الدجالين المزيفين بالدعوة الضالة بفن مسرحى جديد؛ والتجريب المضلل الذى يصيب الفن المسرحى بأضرار بالغة.

ولايزال يجول بخاطرى تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التى ينبغى لكل تجريب القيام بها. ويقول إرڤين أكسير[٥٧] المخرج البولندى الكبير: «إن ثمة شيئين

جوهريين فى العمل الفنى: الأصالة، ومسؤولية الفنان كاملة تجاه فنه». ولذلك، فإن معالم الطريق لمسؤوليتنا تجاه مسرحنا هى «الفكر» والصياغة الفنية المتجددة، والتجريب الشجاع. إنه قضيتنا المصرية بوصفنا مبدعين – لكنها شجاعة لها طابعها العلمى ومسارها التلقائى وهمها المستقر:

«فالشجاعة التى تطلب حسب الطلب، تتوقف عن أن تكون شجاعة ملهمة، والتجريب دون هدف محدد ليس بتجريب. وقد يبدو ظاهرا أن وضع حجر أساس لمبنى من القيم المسرحية الفنية الجديدة، الذى شيده فسيانسكى[58] وشيللر[59]، أكثر قيمة من قصر شيده شخص ما فوق جزيرة مجهولة حيث سيختفى هذا القصر فى اليوم التالى بلا أثر يتركه من بعده ... وقد يكون الأمر مجرد «تون» ساخر حزين. لو أن الأمر لم يتوقف فقط عند حدود الشعور بمولد العمل المسرحى، إثر شعور المبدع بعدم مسؤوليته تجاه إنتاجه الذاتى، فسوف ينشأ عن ذلك – بالضرورة – صيغة غير مسؤولة تتصف بهمجيتها فى علاقتها بثقافة «التجريب». إن أولئك الذين سيأتون من بعدنا، معتقدين بأنهم هم الوحيدون الذين شيدوا مسرحا جديدا، سيأتون وينظرون إلينا باحتقار لأنهم يعتقدون بأنهم وحدهم قد شيدوا مسرحًا جديدا»[60].

إن الوعى بمختلف مصادر المخاطر التى تزحف فى الطريق الحلزونى للتجريب يتجه مباشرة نحو المسرح، ولكن الأمر يغدو أكثر اجتذابا لذلك الذى سيبدعه الفنان بعد لحظة. إن جميع المبدعين ومجربى المسرح عليهم أن يتحملوا بقوة القدرة على ما يهدفون إلى الوصول إليه...

«(..) ما يعنينى – يقول إدوارد جوردون كريج، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين – هو أن أكون عميق الخبرة فى تجريبى، وأن رحلتنا لن تكون لها نهاية... ودائما ما سينادينا شئ! يرهقنا! يرغمنا على السير إلى الأمام»[61].

وقد يكون الإرهاق الدائم، والشعور الملح بالبحث عن الإبداع الجديد، هو الذوبان فى الأعماق! «حيث يرقد المسرح – كما يقول كريج – مختفيا تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام، واضحا وجذابا»، ينتظر من يبدعه ويبتكره!!

أتكون هذه دعوة صريحة لمبدعينا إلى العودة إلى الذات، والبحث عن هوية لمسرحنا الذى لايزال راقدا تحت رمال صحراء تحتاج إلى من ينفث فيها الحياة والوجود، لترتفع – بالفعل – أهرامات الحضارة والثقافة المسرحية الإنسانية المصرية الخالدة؟!

الهوامش

(١) ايسخولوس، (٥٢٥ – ٤٥٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. من بين تسعين عملاً دراميا أبقى لنا التاريخ سبعة من بينها، الأورستيا، وبروميثيوس مقيدا، واجاممنون، وحاملات القرابين، واليومنيد.

(٢) سوفوكليس، (حوالى ٤٩٦ – ٤٠٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. ألف حوالى تسعين مأساة، وثلاثين مسرحية ساتيرية. حفظ لنا التاريخ منها سبع مآسى، اجاس، انتيجونا، و الملك أوديب، الكترا، فيلكتيت، (أوديب ملكا)، و(أوديب فى كولونا).

(٣) بروتاجونيست:
هو الممثل الأول في المسرح الإغريقي الذي يقوم بالتحاور مع الجوقة.
(٤) تالما: (Talma)؛ (١٧٦٣ ـ ١٨٢٦)
كان ممثلا فرنسيا في «الكوميدي فرانسيز»، وعمل في هذه المؤسسة مديرا وصاحب منهج في التمثيل يقوم على الأداء الرصين الكلاسيكي.
(٥) السفايت المعلقة:
معلقات تعلق في سقف المسرح، وهي عبارة عن مواد قماشية تقوم بتغطية آلات الإضاءة وكل الأجهزة والأدوات الساقطة من سقف المسرح.
(٦) مخطوط باللغة البولندية بعنوان «Experyment w Teatrze Geneza Egzemplifikacje» للبروفيسور باربرا لاسوتسكا، ص ٢ .
(٧) المخطوط السابق، ص ٣ .
(٨) الفلاسفة الوضعيون: هم أصحاب الفلسفة التي وضعها أوجست كانت، والتي تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب، مهملة كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة.
(٩) أندريه أنطوان: (١٨٥٨ ـ ١٩٤٣)
فرنسي. مخرج وممثل ، وأحد أهم المبدعين المحدثين ، الممثل الرئيسي لتيار الحركة الطبيعية في المسرح. مؤسس المسرح الحر Théâtre Libre. قدم فوق خشبة مسرحه أعمالاً واقعية فرنسية . وكذلك مسرحيات هاوبتمان وستريندبرج وتولستوى ، حاول في مسرحه أن يقرّب الفن المسرحي بكل أطره إلى الحقيقة الحياتية ، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحي ، اهتم اهتماما كبيرا بطراز الأداء التمثيلي وتطويعه لمفهوم العرض المسرحي وفردية الشخصيات وبالمشاهد الجماعية، وفي عام ١٨٩٧ أسس في باريس مسرحه Théâtre Antoine ليقدم أعمال وإبداعات الكتاب المسرحيين الشباب . وفي سنوات ١٩٠٤ ـ ١٩١٤ أسس مسرح «الأوديون» ، وأخرج أفلاماً ، من أهمها : عمال البحر المهرة، عام ١٩١٧ ، وكان ناقداً مسرحيا.
(١٠) مخطوط باربرا لاسوتسكا بالبولندية، ص ٣.
(١١) المرجع السابق، ص ٥.
(١٢) جوردون كريج : (١٨٧٢ – ١٩٦٦):
مخرج إنجليزي وسينوغراف ومنظّر مسرحي . بدأ حياته الفنية ممثلا ثم قدم أول عمل مسرحي من إخراجه وتصميماته السينوغرافية في عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار أدولف أبيا السويسري من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي. إن كريج هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة) خلق أسسا جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهرية : (الإضاءة ـ الألوان ـ التكوين المسرحي ـ المساحة ـ الفراغ ـ الحركة ـ الشخصيات) . كما أن كريج أبدع مفهوما جديدا لدور المخرج المسرحي أو «المبدع المسرحي» ـ على حد تعبيره ـ باعتباره «فنانا شاملاً» . أسس المجلة المسرحية The Mask (١٩٠٨ – ١٩٢٩). وألف كتابا مهماً حول فن المسرح عام ١٩١١.
(١٣) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان التجريب في المسرح، باللغة البولندية، ص ٦.
(١٤) جاك كوبو : Jacques Copeau (١٨٧٩ – ١٩٤٩) :
فرنسي الجنسية . مخرج وممثل ومنظّر مسرحي . مصلح المسرح الفرنسي، كون مسرح "Vieux Colombier" أصلح من الفن المسرحي المرتبطة جذوره بتراث المسرح الشعبي . استخدم ما يطلق عليه «خشبة المسرح» العارية دون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية ، واستخدم ديكورات قليلة التكاليف . اهتم اهتماما مكثفا بالممثل وتعامل معه فنيا تعاملاً قام على إمكان استخراج طاقاته الإبداعية وتفجيرها.
(١٥) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان التجريب في المسرح، ص ٧.
(١٦) السوبر ماريونيت : فكرة المصلح المسرحي الإنجليزي أ . ج . كريج. وهي تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والإنسان .. الدمية التي تؤدي مختلف الانفعالات والمشاعر ، دون أن تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل الممثل الحي ، الذي يسعى المصلح المسرحي الكبير إلى التخلص منه . فهو يريد من الممثل أن يغدو دمية متطورة ترتدي قناعا للتعبير عما يريده.
(١٧) «الخبز والدمى ـ Bread and Puppet» فرقة مسرحية أمريكية تعد من أهم الظواهر المسرحية في سنوات الستينيات . ولا تزال مستمرة في إنتاجها المسرحي . تقدم عروضاً مسرحية تشترك فيها الدمى التي يبلغ طولها بضعة سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر ، بأقنعة فوق وجوهها. أسس بيترشومان Peter Schumann هذه الفرقة، وأدارها في نيويورك منذ عام ١٩٦١. وفي السنوات (١٩٧٠ – ١٩٧٤) ، كانت تعمل هذه الفرقة تحت رعاية بعض الممولين والمؤسسات التي ساعدتها على الاستمرار والتواصل. تحاول هذه الفرقة أن تقوم بنوع من الامتزاج الكامل بين الفن والحياة ، مؤمنة بأن المسرح كالخبز، يمثل للإنسان حاجة ضرورية أولية، باعتبار أن ما تقدمه الفرقة هو طقس اقتسام الخبز مع الجمهور ـ هذا الخبز الذي تصنعه الفرقة بنفسها . تشترك الفرقة اشتراكا فعليا وحميما في المظاهرات السياسية ، واللقاءات الجماهيرية المفتوحة . من أهم عروضها : الحريق في السنوات (٦٢ – ٦٦ – ٦٧ – ١٩٦٨) وهو صرخة احتجاج ضد الحرب في فيتنام و جان دارك في سنة (١٩٧٤) وفيلوس (١٩٨٠) جويا ـ (١٩٨٠) وغيرها.
(١٨) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا المسرح التجريبي، ص.ص ٨ ، ٩ .
(١٩) أنطونين أرتو ـ راجع كتاب أرتو لمارتين إيسلين، ترجمة: نعيم عاشور ، ص ص ٨٧ ـ ١٠٩ ـ دار نشر «أسرة الأدباء والكتاب» ـ البحرين.
(٢٠) بيتر بروك ـ (ولد في عام ١٩٢٥)
إنجليزي الجنسية، من أهم المخرجين التجريبيين في عالم المسرح المعاصر. مخرج مسرحي وأوبرالي وسينمائي. وفي معظم أعماله الفنية يقوم أيضا بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مديرا فنيا لأوبرا «كوفنت جاردن» في سنوات (٦٢ ـ ١٩٧١)، وكان واحدا من أهم مخرجي مسرح «رويال شيكسبير كامبني».

ومنذ عام ١٩٧١ وهو يدير مركز الإبداع المسرحي الدولي (CICT) تثير اهتمامات بروك تضمنات، لغة المسرح، وهي لغة يبحث عنها خارج اللغة الأدبية، وعلاقة المتفرج بالممثل، وعلى العكس، علاقة المتفرج بالعرض المسرحي. أهم أعماله ماراصاد ودقة بدقة و الملك لير، وأوديب.

(٢١) يوجينو باربا :
ولد في عام ١٩٣٦ في إيطاليا . مخرج ومنظر مسرحي ، مربي ، مؤسس ومدير فرقة «أودين تياتريت ـ Odin Teatret» . رحل إلى النرويج، وهناك في العاصمة «أوسلو» أكمل تعليمه بجامعتها ليحصل على منحة دراسية ليدرس دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحي بأكاديمية المسرح ، ثم عمل مع المصلح المسرحي الكبير البولندي يجي جروتوفسكي في مسرحه (الـ ١٣ صفا) . درس في الهند، بعد ذلك، تقنيات الممثلين في مسرح الكاثاكالي . أنشأ في النرويج، بعد ذلك، مسرحه «أودين تياتريت» ، أفاد كثيرا من «المسرح الفقير» لجروتوفسكي ، وحاول تنفيذ تطبيقاته بمسرحه . أهم عروضه المسرحية كاسباريانا ـ ١٩٦٧، و فيراي ـ ١٩٦٩ ، و رماد بريخت ـ ١٩٨٠ . لا يقوم مسرح (باربا) على برنامج فني محدد ؛ إنه مع فرقته يبحث دائما عن المتفرج الجديد والأفكار الجديدة، ويلفظ ذلك الذي لم ينجح أمام اختباراته . يعود الاهتمام الأول في مسرحه بالممثل وتقنياته باعتبارها هدفا في ذاتها . وفي المرحلة التالية لذلك، يهتم اهتماما بالغا بشخصية الممثل ومقوماته ، باعتباره العنصر الرئيسي للعرض المسرحي ، ويخلق له الظروف الملائمة التي تتيح له البحث عن معنى التمثيل وجوهره . ويهتم باربا اهتماما بالغاً بمكانة الممثل في المسرح والمجتمع ومتغيراته الحضارية . قاد مسرحه إلى الوصول إلى تكوين مسرح أطلق عليه «المسرح الثالث» باعتباره حركة اجتماعية للبشر الذين يلفظون الأنماط الحياتية الجاهزة ، ويرتبطون معا بالفرقة المسرحية ويتحدون معا لخلق مسرح يخرج عن الإطار التقليدي، ويبقى تحت تأثير «التجريب» والحركة الطليعية للبحث عن إمكانات إبداع علاقات جديدة، اجتماعية وإنسانية.

(٢٢) يجي جروتوفسكي؛
انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الأول من كتاب جماليات فن الإخراج تأليف زيجمونت هبنر، ترجمة هناء عبد الفتاح. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ .

(٢٣) إرڤين بيسكاتور؛ (١٨٩٣ ـ ١٩٦٦)
مخرج ألماني مبدع فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة. من أهم المجربين المسرحيين في مسرحنا المعاصر. من أعماله المتميزة أعداء البشر لموليير، والطبقة المتوسطة لمكسيم جوركي وراسبوتين لتولستوي وشفايك لهاشيك. وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح: «Piscator Bühne» في الفترة ما بين (٢٧ ـ ١٩٣١).

(٢٤) بيرتولد بريخت ؛
انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الثالث من كتاب جماليات فن الإخراج ، مرجع السابق.

(٢٥) الكسندر تايروف ـ (١٨٨٥ ـ ١٩٥٠)
مخرج روسي، مؤسس ومدير «المسرح الصغير» بموسكو. كان من أهم دعاة المسرح الهادف، الذي سيطر عليه التشكيل «الحركي ـ والإيقاعي» والموسيقى والصيغ التشكيلية.

(٢٦) يفجيني فاختانجوف (١٨٨٣ ـ ١٩٢٢)
روسي الأصل. مخرج وممثل. منذ عام ١٩١١ وهو مرتبط «بمسرح الفن» بموسكو الذي أسسه قسطنطين ستانيسلافسكي. وفي عام ١٩١٣ أنشأ بجامعة موسكو فرقته الخاصة وأسماها «فرقة الاستديو الدرامية»، وفيما بعد تغير الاسم ليصبح فرقة «استديو Mchat الثالثة» ، اتسمت أعماله المسرحية بطابعها الفانتازي الواقعي الممتزج «بتون» ساخر وطابع من الجروتيسك. من أهم أعماله المسرحية؛ روزميرشولم لهنريك إبسن ـ ١٩١٨ وإيريك الرابع عشر لأوجست سترندبرج ـ ١٩٢١ ومعجزة القديس أنطوني لميترلنك ـ عامي ١٩١٨ و١٩٢١ وغيرها.

(٢٧) انظر هامش ٢٢ .

(٢٨) المخطوط البولندي المسرح التجريبي باربرا لاسوتسكا ص ص ١٠ ـ ١١ .

(٢٩) انظر، ملامح من المسرح التجريبي البولندي المعاصر ـ هناء عبد الفتاح ص ص ـ ٨٦ ـ ٩٠ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٤ .

(٣٠) أدولف أبيا؛ (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨)
سويسري الجنسية. سينوغراف، منظر مسرحي. يشترك مع إدوارد كريج في عصره ـ أي في بدايات القرن العشرين ـ في حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى؛ وهي محاولات تتسم بالتنسيق المشترك للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح. وتتشكل عند أبيا من خلال المكعبات والمسطحات البسيطة، وحركة الممثل، والموسيقى، وكذلك استخدامات الإضاءة الجديدة.

(٣١) جورج فوكس؛ (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩)
ألماني الأصل. كاتب مسرحي، مخرج ومنظر مسرحي. كان مديرا لمسرح Künstler – theater في ميونيخ بألمانيا في الفترة من (١٩٠٨ ـ ١٩١٤). مؤلف مسرحيات ونصوص نثرية وأخرج العديد من هذه النصوص «المسيحية». يعد واحداً من المصلحين المسرحيين الكبار من أهم كتبه ثورة المسرح ـ ١٩٠٩ .

(٣٢) جوردون كريج؛ انظر، هامش ١٢ .

(٣٣) جاك كوبو؛ انظر، هامش ١٤ .

(٣٤) المخطوط البولندي المسرح التجريبي باربرا لاسوتسكا، ص ص ٢٢ ـ ٢٥ .

(٣٥) مدينة «كراكوف» تقع في أقصى جنوبي بولندا.

(٣٦) مدينة «زاكوبانا» هي منطقة جبلية في جنوب بولندا.

(٣٧) انظر : هامش ٩ .

(٣٨) المخطوط البولندى المسرح التجريبى باربرا لاسوتسكا ، ص ص ٢٦ ـ ٢٨ .

(٣٩) قسطنطين ستانيسلافسكى:

انظر: هامش ٢٦ للفصل الثالث من كتاب جماليات فن الإخراج لرجمونت هبنر ـ مرجع سابق.

(٤٠) انظر : هامش ٢٢ .

(٤١) المخطوط البولندى المسرح التجريبى لباربرا لاسوتسكا ، ص ص ١٨ ـ ١٩ .

(٤٢) موريس ميترلنك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩)

كاتب بلجيكى كان يكتب باللغة الفرنسية. كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية، الممثل الرئيسى للتيار الرمزى فى المسرح، تزخر أعماله الدرامية بالتشاؤم والقلق، يعبر فى مسرحه عن الإنسان الضعيف وألمه فى مواجهة القدر والموت. من أهم أعماله العميان ـ ١٨٩١ وبلياس ومليسندا ـ ١٨٩٣ ومونا فانا التى أثرت تأثيرا كبيرا على الدراما الأوروبية. حصل على جائزة نوبل عام ١٩١١ .

(٤٣) انظر المخطوط البولندى المسرح التجريبى باربرا لاسوتسكا ، ص ٢٢ .

(٤٤) Mchat : اختصار لاسم «المسرح الأكاديمى الفنى لجمهوريات الاتحاد السوفيتى» (سابقا) «مسرح مكسيم جوركى» أو «مسرح الفن». أسسه المصلح المسرحى الروسى الكبير قسطنطين ستانيسلافسكى.

(٤٥) المخطوط البولندى سابق الذكر ، ص ص ١٨ ـ ٢٢ .

(٤٦) المرجع السابق ص ٥ .

(٤٧) المرجع نفسه، ص ٨ .

(٤٨) تادووش كانتور:

راجع هامش رقم ١٨ من هوامش الفصل الأول من كتاب جماليات فن الإخراج .

(٤٩) ليون شيللر:

راجع هامش رقم ٩ من هوامش الفصل الثامن من فصول كتاب جماليات فن الإخراج .

(٥٠) إروين بيسكاتور:

انظر هامش ١٤ من الفصل السابع من فصول كتاب جماليات فن الإخراج.

(٥١) المرجع السابق.

(٥٢) يوزيف شاينا:

انظر الفصل الثالث من كتاب ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر ـ مرجع سابق، ص ص ١١٧ ، ١٤٣ .

(٥٣) بيتر بروك:

انظر هامش ٢٣ من هوامش الفصل الثالث من فصول كتاب جماليات فن الإخراج.

(٥٤) المرجع السابق.

(٥٥) ستانيسواف إيجناتسى فيتكيفيتش واسمه المستعار فيتكاتسى Witkacy (١٨٨٥ ـ ١٩٣٩).

كاتب دراما ـ منظر مسرحى ـ فيلسوف طليعى، وهو صاحب التيار الذى أطلق عليه «الشكليين» داخل بولندا، تتصف دراماته بالسمة الجروتسكية / الفانتازية. ومن أهم أعماله الأم والجنون والراهبة وفى قصر صغير.

(٥٦) المخطوط البولندى المسرح التجريبى ، ص ص ٩ ـ ١١ .

(٥٧) إروين بيسكاتور: انظر: هامش ٥٣ .

(٥٨) ستانيسلاف فسبيانسكى: (١٨٦٩ ـ ١٩١٧)

انظر : هامش ٢٢ من هوامش فصول كتاب ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر.

(٥٩) راجع: هامش ٤٩ .

(٦٠) راجع: هامش ٥٧ .

(٦١) انظر: هامش ١٢ .



المسرحانية

بحث حول خصوصية اللغة المسرحية

چوزيت فيرال *

يعتبر طرح قضية «المسرحانية La théâtralité» الآن محاولة لتحديد ما يميز المسرح عن الأنواع الأخرى، بالإضافة إلى ما يميزه عن غيره من فنون العرض، وبوجه خاص عن الرقص، وعن فنون الأداء الوقائعى Performances[1] والفنون متعددة الاتصالات multi-médias. وهو اجتهاد فى استخراج الطابع العميق للمسرح من وراء تعددية الممارسات الفردية ونظريات التمثيل، وجماليات الدراما. وفى الوقت نفسه، هو محاولة للعثور على المعايير المشتركة للمغامرة المسرحية منذ بدايتها. يبدو هذا المشروع طموحاً هائلاً، ربما يفوق قدرات البشر، لكننا سوف نعنى هنا فقط بالبحث عن نقاط رصد، ووضع لبنات من أجل تأمل يحتاج إلى متابعة.

ربما أستطيع أن أقول إن القرن العشرين أفسد مسلمات المسرح، مثله مثل الفنون الأخرى، حيث نجد أن كل ما هو نابع من جماليات مسرحية واضحة، ومعيارية فى مجملها، قد أصبح، تدريجياً، موضع تساؤل من نهاية القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين، فى الوقت الذى ابتعدت فيه خشبة المسرح عن النص الأدبى وعن مكانته المفترضة فى المشروع المسرحى[2].

هكذا، وبما أن النص قد تراجع، ولم يعد قادراً على ضمان مسرحانية خشبة المسرح؛ فقد كان طبيعياً أن يتساءل رجال المسرح منذئذ عن خصوصية الفعل المسرحى، لاسيما أن هذه الخصوصية بدت كما لو كانت تستثمر ممارسات أخرى؛ مثل الرقص، والأداء الوقائعى، والأوبرا.

يبدو أن هذا البزوغ للمسرحانية فى مجالات مخالفة عن المسرح يستتبعه ذوبان الحدود بين الأنواع وذوبان التمييزات الشكلية بين الممارسات؛ أى تتزايد

---

* العنوان الأصلى للمقال: La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral عن مجلة Poétique الفرنسية، العدد ٧٥، السنة ١٩٨٨.
ترجمة: صالح راشد، مراجعة: هدى وصفى.

صعوبة تحديد الخصوصيات: من المسرح الراقص إلى الفنون متعددة الاتصالات، مروراً بمسرح الواقعة happenings، والأداء الوقائعي، والتقنيات الجديدة. وكلما وظف المشهدى والمسرحي أشكالاً جديدة، اضطر المسرح، وقد فقد مركزيته فجأة، إلى أن يعيد تعريف نفسه[٣] بعد أن فقد بدهياته.

كيف يمكن، إذن، تعريف المسرحانية اليوم؟ وهل يجب الحديث عن «المسرحانية» بصيغة المفرد أم عن «مسرحانيات» بصيغة الجمع؟ وهل المسرحانية خاصية تنتمي إلى المسرح وحده، أم يمكن لها بالمثل توظيف المعيش؟ وهل هي صفة (بالمعنى الكانطي للمصطلح) سابقة الوجود على الشئ الذى توظف فيه، وشرط لبزوغ ما هو مسرحي؟ أم هي بالأحرى نتيجة لعملية مسرحانية ما تقوم على الواقع أو على الموضوع؟ تلك بعض التساؤلات التى نود طرحها هنا.

استرجاع تاريخي

يبدو أن مفهوم «المسرحانية» قد ظهر تاريخياً في الوقت نفسه الذى ظهر فيه مفهوم «الأدبية»[٤]، وإن كان انتشار مصطلح «المسرحانية» أقل سرعة؛ بما أن معظم النصوص التى تتعرض للموضوع، والتى استطعنا رصدها، يرجع تاريخها إلى السنوات العشر الأخيرة[٥]. مما يعنى أولاً أن مفهوم المسرحانية، بصفته تلك، هو اهتمام حديث مواكب لظاهرة التنظير للمسرح بالمعنى الحديث للمصطلح. سيعترض البعض، بالتأكيد، على كلامي هذا، قائلين إن (فن الشعر Poétique) لأرسطو، و(مفارقة الممثل le Paradoxe du comédien) لديدرو، ومقدمات راسين، ومقدمات فيكتور هوجو، مثلاً، تشكل جهداً تنظيرياً للمسرح، وهو أمر مفروغ منه. لكننا نعرف جيداً أن التنظير للمسرح بمعناه الراهن، أى بوصفه تأملاً حول خصوصية الأنواع، وتعريفاً لمفاهيم مجردة مثل «العلامة signe» في المسرح، «السمطقة sémiotisation»، «التصدر ostension»، «المقطع fragment»؛ «الانحراف écart»، «الانزياح déplacement» - يعد أكثر حداثة من الكتابات السابقة، بل يعتبر علامة على عصر أبرز رولان بارت انبهاره بالنظريات.

إذا كان مسمى المسرحانية، إذن، قد عرف انتشاراً نشطاً، بشكل خاص منذ بضع سنين، فيبدو أن هذا الانتشار الحديث قد أنسانا تاريخاً أقدم؛ بما أننا نجد آثاراً لمسمى المسرحانية في النصوص الأولى: لإفرينوف Evreinov (١٩٢٢) التى يتحدث فيها عن «teatralnost»، ويؤكد فيها أهمية اللاحقة «ost» حيث يكمن اكتشافه الأعظم[٦].

ومع أن كلمة «مسرحانية» لم تعرف بالقدر الكافى بوصفها مفردة، ولم تتضح أصولها أيضاً، فإنها تبدو نابعة من هذا «المفهوم الصامت concept tacite» الذى ذكره «مايكل پولانى Michael Polany»[٧]، والذى يعرفه بوصفه «فكرة ملموسة يمكن التحكم فيها مباشرة، لكن لا يمكن وصفها سوى بطريقة غير مباشرة»، وتقترن بالمسرح في المقام الأول.

المسرحانية بوصفها خاصية المعيش

نستطيع ببعض الأمثلة أن نوضح أن «المسرحانية» لا تقتصر على المسرح وحده، وذلك بوضع شروط تجليات المسرحانية على الخشبة وخارجها موضع التساؤل. وسنستخدم بعض الأمثلة لتوجيه تأملنا. لنفترض السيناريوهات التالية:

السيناريو الأول:

تدخل قاعة المسرح حيث تنتظر التجهيزات السينوجرافية بشكل واضح بداية عرض ما؛ الممثل غائب؛ المسرحية لم تبدأ. هل يمكن القول بوجود مسرحانية في هذه الحالة؟

إذا كان الرد بالإيجاب، فهذا يعنى اعترافاً بأن التجهيز «المسرحي» للخشبة Scénique يحمل في داخله

«مسرحانية» ما. فالمتفرج يعرف ما يمكن أن يتوقع من المكان ومن السينوجرافيا: المسرح[٨]. غير أن العملية المسرحية لم تجر بعد، والعرض لم يقع، إلى جانب أن حجر الأساس فيه وهو الممثل غائب. ومع ذلك، فهناك قيود موضوعة مسبقاً وأخذت بعض العلامات محلها. مما يعني حدوث سمطقة للفضاء المسرحي، تجعل المتفرج يدرك مسرحانية théâtralisation خشبة المسرح ومسرحانية théâtralité المكان. النتيجة الأولى التي تفرض نفسها، هي أن وجود الممثل لم يكن ضرورياً لتحقيق المسرحانية[٩]. أما الفضاء، فيظهر لنا بوصفه حاملاً مسرحانية ما؛ لأن المرء قد أدرك فيه وجود علاقات، وإخراج للمرآوي/ الحدثي المنشطر على ذاته spéculaire. و تبدو أهمية المكان هذه أساسية بالنسبة إلى أية «مسرحانية»؛ حيث إن العبور مما هو أدبي إلى ما هو مسرحي يقتضي دائماً، وفي المقام الأول، جهداً فضائياً.

السيناريو الثاني:

أنت في المترو. وتشهد شجاراً بين مسافرين أحدهما يدخن والآخر يتدخل بقدر لا يستهان به من العنف لإلزامه بعدم التدخين نظراً لتحريمه قانونياً. يرفض الأول الامتثال وتدور بينهما إهانات وتهديدات وترتفع نبرة الشجار. يراقب المتفرجون الآخرون ما يحدث بانتباه، يعلق البعض وينحاز البعض إلى أحد المسافرين. تتوقف عربة المترو أمام لافتة إعلانية هائلة، تنزل المعتدى عليها (امرأة) وهي تلفت نظر المتفرجين الحاضرين إلى التفاوت القائم بين منع التدخين، المسجل بخط صغير جداً على حوائط المترو، بينما يشغل التحريض على التدخين أحد جدران المحطة بالكامل.

هل هناك مسرحانية في هذا الحدث؟ الاتجاه العام يميل إلى النفي؛ فلم يكن ثم إخراج ولا دعوة الآخرين إلى المشاهدة من قبل الشخصيات الرئيسية ولا خيال، بل إن الموقف كان يضم أشخاصاً في حالة شجار. ومع ذلك، فالمتفرج، إذا نزل في هذه المحطة، يستطيع أن يكتشف أن أعضاء هذا الموقف ممثلون يقدمون مسرحاً خفياً، وفقاً للمبادئ التي حددها أ. بوال A.Boal. هل توجد، إذن، مسرحانية في العرض الذي شهده المتفرج دون إرادته؟ ربما نستطيع أن نرد بالإيجاب مبدئياً.

ما الذي نستنتجه من هذا التغير في الرأي؟ نستنتج أن المسرحانية، في هذه الحالة، تبدو كما لو كانت منبثقة من لحظة معرفة المتفرج نيّة توجه المسرح إليه. فقد عدلت هذه المعرفة نظرته وأرغمته على رؤية ذلك العرضي spectaculaire حيث لم يكن هناك حتى ذلك الحين سوى المرآوي أي الحدثي[١٠]. وحولت ما كان يُعتقد أنه ينتمي إلى الحياة اليومية إلى الخيال؛ وحملت الفضاء بدلالات، كما حولت العلامات من مجالها إلى مجال آخر ليستطيع المتفرج حينئذ قراءتها على نحو مختلف، وأبرزت القناع على أجساد المؤدين والإيهام حيث لا يتوقع المتفرج وجوده في فضائه اليومي. تبدو المسرحانية هنا كما لو كانت مرتبطة بالمؤدي فحسب وبقصده المسرحي المؤكد، لكنه قصد على المتفرج أن يشارك في معرفة سره وإلا يحدث اللبس وتهرب المسرحانية.

السيناريو الثالث:

وأخيراً، المثال الختامي. أنظر إلى الرجال المارّين في الشارع وأنا جالسة في شرفة مقهى. أما هم، فليس لديهم رغبة في أن يشاهدهم أحد، وليس لديهم قصد التمثيل، كما أنهم لا يعكسون أقنعة ولا تخييلاً - في الظاهر على الأقل - ولا يعرضون أجسادهم للفرجة، أو على الأقل ليس هذا هو السبب الأول لوجودهم في هذا المكان. وبالكاد يعيروا انتباهاً لهذه النظرة الملقاة عليهم، والتي يجهلونها في واقع الأمر.

يبدو أن هذه النظرة التي ألقيها عليهم تقرأ، في الأجساد التي تراقبها وفي حركاتها gestualité وفي

تجذرها في الفضاء، مسرحانية ما. هذه المسرحانية، تسجلها النظرة في الواقع بمجرد الممارسة، معيدة تنظيم إيمائية الآخر داخل فضاء المرآوي spéculaire.

من هذا المثال الأخير، الذي يفرض الحد الأدنى من القيود على المتفرج[١١]، تتبدى نتيجة مهمة: لا يبدو أن المسرحانية ترتبط بطبيعة الشئ الذي تستثمره؛ سواء كان ممثلاً أو فضاء أو موضوعاً أو حدثاً، كما أنها ليست منحازة إلى القناع أو الإيهام أو مشاكلة واقع أو تخييل، ما دمنا قد استطعنا أن نلحظها في مواقف المعيش. وإضافة إلى كونها خاصية يمكن تحليل سماتها، يبدو أنها عملية ما أو إنتاج يرتبط قبل كل شئ بالنظرة التي تفترض فضاء آخر espace autre يصير بدوره فضاء الآخر - فضاءً ممكناً بالطبع - ويترك المكان لغيرية الموضوعات ولبزوغ التخييل. ينتج هذا الفضاء عن فعل واع يمكن أن يصدر سواء عن المؤدى نفسه (المؤدى بالمعنى الأوسع للمصطلح: ممثل، مخرج، سينوجرافي، مصمم إضاءة، بل المعماري أيضاً) - كان هذا معنى المثالين الأولين؛ أو عن المتفرج الذي تبدع نظرته انشطاراً مكانياً يستطيع أن يبزغ فيه الإيهام - وذلك مثالنا الأخير - ويمكن أن يستند دون تمييز إلى الأحداث والسلوك والأجساد والأشياء والفضاء، سواء المعيش أو التخييلي.

إذن، قد يكون شرط المسرحانية هو الاتحاد مع الآخر (عندما كان مرغوباً من الآخر) أو إبداع (عندما تعكسه الذات على الأشياء) فضاء آخر مغاير للفضاء اليومي؛ أي فضاء تخلقه نظرة المتفرج لكن تظل خارجة عنه. هذا الانشطار في الفضاء، الذي يخلق «خارج» المسرحانية و«داخلها»، هو فضاء الآخر، وهو ما يؤسس «غيرية» المسرحانية.

المسرحانية المدركة بهذا الشكل ليست فقط انشطار الفضاء، أو انشطاراً في الواقع يمكن أن تنبثق منه غيرية ما، بل تشييد هذا الفضاء نفسه بواسطة المتفرج، وهي نظرة، بعيداً عن كونها سلبية، تشكل شرط بزوغ المسرحانية محدثة تعديلاً كيفياً حقيقياً (كما كان يقول هوسرل Husserl) في العلاقات بين الذوات: يصير الآخر ممثلاً سواء لأنه يعلن أنه في عرض représentation (حينئذ يملك الممثل المبادرة)، أو لأن النظرة البسيطة التي يلقيها عليه المتفرج تحوله إلى ممثل، حتى إن كان هذا رغماً عنه، وتدرجه داخل المسرحانية (حينئذ ترتبط المبادرة بالمتفرج).

تقوم المسرحانية أيضاً، بالقدر نفسه، على وضع الشئ أو الآخر، حيث تستطيع المسرحانية أن تدخل هذا الفضاء الآخر، بواسطة تأثير التأطير cadrage الذي أضع فيه هذا الآخر المشاهَد (راجع مثالنا الثالث)، فيتحول الحدث إلى علامات (هكذا يتحول حدث يومي بسيط إلى عرض - راجع مثالنا الثاني). وإضافةً إلى كونها خاصية، تبدو المسرحانية في تلك المرحلة من تأملنا، كما لو كانت عملية تحدد الفاعلين في صيرورة[١٢]؛ منظور - ناظر. وتصبح المسرحانية فعلاً، محاولة مستقبلية تبني أداة قبل أن تستثمرها. هذا البناء ناتج عن ازدواج قطبي خشبة المسرح والممثل، بل المتفرج أيضاً.

إن ما ينتج عن نظرة المتفرجة الجالسة في شرفة المقهى، أو عن نظرة المتفرج في عربة المترو، أو المتفرج الذي يدخل المسرح، هو خلق هذا الفضاء المنشطر، فضاء آخر، للآخر فيه مكانه. إن لم يكن لهذا الانشطار وجود، لما كان ثم إمكان لمسرح حيث يصبح الآخر داخل فضائي الخاص أو المباشر؛ أي داخل فضائي اليومي. وهكذا، لن يكون هناك ثم مسرحانية ما، وبالأحرى لن يكون هناك مسرح ما.

إذن، تتجلى المسرحانية أساساً بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية fantasmatique. هي فعل أدائي performatif يقوم به من يشاهد أو من يفعل. فالمسرحانية تخلق الفضاء الممكن للآخر؛ هذا الفضاء الانتقالي tran- sitionnel الذي كان يتحدث عنه وينيكوت Winnicott؛

هذه العتبة seuil (limen)* التى كان يتحدث عنها تورنر Turner ؛ هذا التأطير cadrage الذى تحدث عنه جوفمان Goffman. وهى تسمح للفاعل وللمشاهد بالعبور من الـ «الهنا» إلى الـ «هناك».

يعنى هذا أن المسرحانية لا ترتبط بتعبيرات مادية إجبارية، بل إنها لا تملك خصائص نوعية تسمح بتحديدها بشكل مؤكد؛ فهى ليست معطى من معطيات التجريب، بل هى وضع للفاعل فى إطار العالم وفى إطار خياله، هذا الوضع الذى يشمل بنيات الخيال القائمة على وجود فضاء الآخر هو الذى يتيح وجود المسرح. بل إن المسرحانية تطرح، فى هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية نفسها.

المسرح بوصفه مرحلة ما قبل الجمالية pré-estétique

ما الذى يسمح بالمسرحانى؟(١٣)

إذا كنا على استعداد لأن نسلم بمسرحانية للأفعال والأحداث والأدوات والمواقف خارج الخشبة المسرحية ، فالسؤال الذى سيطرح نفسه ـ إذن ـ ذو طابع فلسفى، لأنه يستفهم عن مدى إمكان مجاوزة المسرحانية (حتى نستخدم مصطلحات كانط) إلى الدرجة التى تصبح بها مسرحانية المسرح مجرد تعبير، لا أكثر(١٤).

فى هذا السياق، تبدو المسرحانية بنية تجاوزية، بينما يستخدم المسرح الأوضاع العامة للمسرحانية فحسب. توجد مسرحانية على خشبة المسرح لأن ثم إمكاناً لمجاوزة المسرحانية. بعبارة أخرى، لا يمكن أن يوجد مسرح إلا بسبب وجود إمكان لمسرحانية يستدعيها المسرح. وبمجرد أن تستدعى، يتم تحميلها خصائص مسرحية خالصة ثم تقييمها جماعياً وتكثيفها اجتماعياً. لكن، لا يمكن أن توجد هذه المسرحانية الخالصة للمسرح إلا إذا أمكن تجاوز المسرحانية نفسها. يحتل الممثل مكانه داخل هذه البنية التجاوزية مستغرقاً فى هذا الفضاء المنشطر الذى يختاره أو الذى يفرض عليه(١٥).

المسرحانية المسرحية

إذا كان الشرط اللازم للمسرحانية، كما وصفناه، هو أولاً وقبل كل شئ إبداع فضاء آخر يستطيع الخيال أن يبزغ فيه، فإن هذا الأمر لا يبدو من الخصائص المقصورة على المسرح. فما العلامات الخاصة المقصورة على خصوصية مسرحية ما؟ (١٦) ما الذى يستطيع المسرح دون غيره أن ينتجه؟

كان إفرينوف يؤكد أن مسرحانية المسرح تعتمد جوهرياً على مسرحانية الممثل الذى تحركه غريزة مسرحانية تثير فيه حس تغيير الواقع الذى يحيط به. يقدم إفرينوف المسرحانية بوصفها خاصية تنطلق من الممثل وتمسرح ما يحيط به؛ الأنا والواقع. وفى واقع الأمر أنه يوجد داخل هذا القطب المزدوج (أنا ـ واقع) وسائط أساسية لكل تأمل حول المسرحانية؛ منبعها (الممثل) ومصبها (العلاقة التى تنشئها مع الواقع). وتوفر اللعبة المسرحية أنماط العلاقة التى تنشأ بين القطبين؛ تلك اللعبة التى تقوم قواعدها على المنتظم والمستمر فى الوقت نفسه. فى الواقع، تستطيع المسارات بين هذين القطبين أن تتعدد، لكنها لن تكون ملزمة فى أية حالة، وهى تضم ثلاثة أنماط لعلاقة تحدد عملية المسرحانية، وتستطيع أن تحتوى مجموع المسرح محترمة تنويعاته التاريخية والاجتماعية والجمالية؛ الممثل، الخيال واللعبة المسرحية.

ممثل - - - - - - - - - - - - - خيال

لعبة مسرحية

الممثل

إذا كان الممثل هو حامل المسرحانية ـ المسلمة التى تبناها «بيتر بروك» ـ(١٧)، فإن هذا يعنى أن كل الأنظمة الدالة ـ الفضاء السينوجرافى والملابس والمكياج والسرد والنص والإضاءة والإكسسوارات ـ يمكن أن تنزوى دون أن تتأثر مسرحانية المشهد بعمق. يكفى بقاء الممثل للمحافظة على المسرحانية وحدوث مسرح، مما

* اللفظ نفسه باللاتينية [المترجم].

يثبت أن الممثل هو أحد العناصر اللازمة لإنتاج هذه المسرحانية.

يعنى ذلك أن الممثل هو منتج وحامل المسرحانية فى الوقت نفسه. فهو يشفرها ويدرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات وبنيات رمزية معالجة بواسطة دفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلاً، داخل عملية اكتشاف قرينه أو الآخر كى يجعله يتحدث. أما هذه البنيات الرمزية المشفرة تماماً، بسيطة الاستدلال من قبل الجمهور بوصفها نمطاً من المعرفة أو الخبرة، فهى كل الأشكال السردية والخيالية التى توجد على خشبة المسرح (شخصيات وهمية، إيماءات مبالغ فيها، عرائس آلية، حكايات، تشخيصات) والتى يظهرها الممثل فى المسرح. تمثل هذه البنيات النابعة من الإيهام بزوغ عوالم ممكنة على خشبة المسرح حيث يدرك المتفرج حقيقتها ووهمها فى الوقت نفسه. بالإضافة إلى هذه البنيات المطروحة، تبحث نظرة الجمهور بشكل مستتر فى وجود الآخر وفى مهارته وتقنيته وتمثيله وقدرته على التخفى وعلى التشخيص.

لأن نظرة الجمهور مزدوجة دائماً، فهو لا يأخذ الأشياء على علاتها أبداً. بذلك يتشابه موقفه مع مفارقة الممثل، حيث يصدّق الآخر لكن ليس تماماً. وكما يقول شيشنر Schechner، يواجه المتفرج إنكار الممثل الشخصية عن نفسه[١٨]. بل إن الممثل يمنح نفسه للمشاهد عبر مظهريات هى أساساً سكتات قضية مرحلية. هكذا يعبّر الممثل عن العبور إلى الخيال والرغبة فى أن يكون آخر، وعن التحول والغيرية. يعمل الممثل بأقصى حدود ذاته، وهو فى وضع المساءلة هذا، وهو مقدم ومطروح للمشاهدة، حيث تتحول رغبته إلى أداء، ويرمز إلى الاختلاف والتحول والمجهول.

هكذا تقع مسرحانية المؤدى فى هذا الانتقال الذى يجريه الممثل بين نفسه بما هى ذات ونفسه بما هى آخر، داخل هذا الزخم الذى يسجله. وتكمن فى هذه العملية التى ترتكز على الممثل وتشعره بتهديد دائم بعودة «الفاعل» خلال لحظات جمود البنيات الرمزية. ووفقاً للجماليات، يصبح هذا التوتر بين بنيات المسرحانية الرمزية والضربات الشعورية العنيفة ذا قيمة مهمة، فمسرح آرتو Artaud والمسرح الشرقى على طرفى نقيض، وبينهما تلتقى جميع المدارس والممارسات الفردية على تنوعها[١٩].

يعد جسد الممثل الفضاء الأمثل لهذه المواجهة مع الغيرية، فهو جسد داخل الـ «الرهان» وعلى خشبة المسرح، وهو جسد غريزى ورمزى، حيث تتلازم الهيستيريا والسيطرة. هذا الجسد هو فضاء المعرفة والتحكم فى الوقت نفسه. وهو الذى يتهدده دائماً قصور أو عيوب أو نقص ما فى أن يكون موجوداً. وذلك أن هذا الجسد هو بالضرورة ناقص عالم بحدوده. وبما أنه مصنوع من المادة فهو رقيق ومدهش حين يتفوق على نفسه[٢٠].

لكن هذا الجسد لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول ما حوله إلى فعل المسرح وقد حوّل إلى دلالات، يصنع هذا الجسد من كل ما حوله سيميائيات: المكان، والزمن، الحكاية والحوارات، السينوجرافيا، والموسيقى، الإضاءة والملابس. وبالتالى يضفى جسد الممثل (يصنع؟)؛ مسرحانية ما على خشبة المسرح. أكثر من كونه حاملاً للمعلومة أوالمعرفة، وأكثر من اضطلاعه بالعرض، وأكثر من قيامه بالمحاكاة الدرامية فهو يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته الخاصة[٢١].

وجسد المثل الذى يعرض فضاءً وإيقاعاً ووهماً وشفافية ولغة ورقصا وشخصية وجسماً رياضياً يعد بالتالى أحد أكثر العناصر أهمية للمسرحانية على المسرح.

التمثيل

يظهر هنا مفهوم ثان أساسى فيما يتعلق بمسرحانية الفعل المسرحى، وهو مفهوم التمثيل. ويبدو تعريف

هويزينجا Huizinga[22]، ملائماً لمن يسعى إلى تحديد المفهوم العام للتمثيل فى المسرح، فالتمثيل هو القيام بـ:

«... فعل حر يحس أنه خيالى وواقع خارج الحياة العادية. ومع ذلك، فهو قادر على احتواء الممثل تماماً. هو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة؛ يتم فى زمن وفى مكان محددين عمداً، ويدور فى نظام ما ووفق قواعد محددة».

يتضمن التمثيل، إذن، سلوكاً واعياً من قبل المؤدى (بمعناه الأعم الذى يشمل الممثل والمخرج ومصمم السينوجرافيا والكاتب المسرحى) حيث يتحقق التمثيل فى الـ «هنا» و«الآن» لـ «فضاء آخر» مختلف عن الفضاء اليومى، فضاء يسعى إلى تحقيق إيحاءات خارج الحياة العادية. يثير هذا التمثيل سلوكاً شخصياً تتنوع أهدافه وكثافته وتظاهراته من شخص إلى آخر، من عصر ومن نوع إلى آخر.

وبالإضافة إلى ذلك، يتحول هذا التمثيل إلى شفرات وفقاً لـ «قواعد» معينة ترتبط من جهة بقواعد التمثيل عامة (تأطير خشبة المسرح وخلق فضاء آخر والحصول على حريات ما داخل هذا الإطار وتحولات ما وانتهاكات ما...) ومن جهة أخرى بقواعد أكثر خصوصية يمكن تأريخها فى النطاق الذى تستجوب فيه لجماليات مسرحية مختلفة وفقاً للعصور والأنواع والمهارات المحددة[23]. وتفرض هذه القواعد إطاراً للفعل يستطيع فيه الممثل أن يمتلك بعض الحريات بالمقارنة بالحياة اليومية.

هذا الإطار ليس إطار خشبة المسرح كما يمكننا أن نظن (أى ليس إطاراً فيزيقياً ينتمى فى أغلب الأحيان إلى مجال المرئى)، بل هو إطار ممكن، يفرضه التمثيل بضروراته وحرياته، ولا يمكن رؤيته إلا عبر التشفير الضمنى الذى يحدثه فى المكان وفى الكائنات التى تشغله والذى يخلق الظاهرة المسرحانية. إضافة إلى ذلك، يمكننا أن نتحدث هنا عن التأطير المسرحى، من أجل إعادة تناول التصور الذى عرفه إيرفنج جوفمان Irving Goffman والذى أفاد فى الإشارة إلى السمة «الزخمية» لهذه العملية. فإذا كان الإطار نتيجة وصنيعاً نهائياً إلى الدرجة التى نفرضه بها، فإن التأطير - على العكس - هو عملية وإنتاج يعبر عن فاعل ما أثناء فعله. ويشير التأطير إلى أنه يمكن استيعابه وتوضيحه داخل العلاقات الإدراكية بين الفاعل وأداة فعله، كما يشير إلى أن هذه الأداة قد تحولت إلى أداة مسرحية. وفى هذا التحول أدمج الخيال فى العرض، من هنا، لا تبزغ المسرحانية بوصفها سلبية أو نظرة تسجل مجموع الأدوات المسرحية (التى يمكن إحصاء خصائصها فيما بعد)[24]، لكن بوصفها زخماً أو نتيجة فعل ينتمى دون شك وبأسلوب متميز إلى من يمارس المسرح؛ بل يمكن أن تنتمى كذلك إلى من يمتلكها من خلال المشاهدة؛ أى المتفرج.

الخيال وعلاقته بالواقع

المصطلح الثالث فى هذه العلاقة هو ذلك الذى يستخدم الواقع فى التمثيل. قد يبدو اختيار الحديث عن علاقة الواقع بالمسرح إشكالياً مادام هذا المسلك يفترض وجود واقع مفهوم، بوصفه كياناً مستقلاً يمكن تعرفه وعرضه. ومع ذلك، يميل التفكير الفلسفى اليوم إلى إبراز كيف أن الواقع لا يمكن أن يكون نتيجة لملاحظة غير إشكالية، بل كان دائماً حاصلاً، وكان هو نفسه نتيجة وعرضاً قائماً بذاته حتى لا نقول أمراً ظاهرياً. ورغم ذلك، فمشكلة علاقة المسرحانية بالواقع جديرة بالإشارة إليها؛ لأنها وسمت التفكير المسرحى حتى بداية القرن العشرين، وحملت فنون أدبية كثيرة (ستانسلافيسكى، مايرهولد) بصمة هذا التساؤل. بعبارة أخرى، هل نستطيع القول بأن ملاءمة العرض المسرحى للواقع - سواء ازدادت أو نقصت - تحمل مسرحانية ما؟

تحمل فكرة المسرحانية فى ذاتها مجموعة من المدلولات السيئة فى نظر بعض الفنانين الذين يمارسون فنوناً أخرى غير المسرح، والشئ نفسه بالنسبة إلى بعض ممارسى المسرح. وقد كتب ج. أبنسور G.Abensour(٢٥):

«لاشئ أكثر بشاعة من مجرد فكرة «المسرحانية» نفسها بالنسبة إلى الشاعر الغنائى. فهى تعنى هنا فى مستواها الأول سلوكاً خارجياً فقط، خالياً من الإحساس الحميم والمفترض فيه أن يوحى إليه، ومتطابقاً مع الغياب المتعمد للصدق. من وجهة النظر هذه، يصبح رجل المسرح رجلاً مزيفاً».

كما أشار مايكل ميشال فريد Michael Fried قائلاً أيضاً:

«١ ـ إن نجاح الفنون، بل استمرارها وصل إلى أنه يعتمد بطريقة مطردة على موهبته فى إفشال المسرح (...).

٢ ـ يتحلل الفن تدريجياً كلما اقترب من المسرح (...)»(٢٦).

فى اللغة الشعبية، تقع المسرحانية موقع الضد من الصدق الذى سيضطلع به مايرهولد وستانسلافيسكى، كل بطريقة مختلفة ولأهداف مختلفة.

كان الهدف المؤكد لستانسلافيسكى هو أن يجعل المتفرج ينسى أنه فى المسرح؛ بعد أن أصبح لفظ «مسرحى» لفظاً سيئاً فى المسرح الفنى. ويعتمد مدى الحقيقة فى المسرحية على مدى اقتراب الممثل من الواقع المراد عرضه. من هنا، تبدو المسرحانية ابتعاداً عن الحقيقة ومغالاة فى المؤثرات ومبالغة فى التصرفات بطريقة مزيفة وبعيدة جداً عن حقيقة خشبة المسرح.

أما ماير هولد، فقد خالف الفرضية الستانسلافيسكية، واعتبر أن على خشبة المسرح أن تبحث عن كمالها فى الواقعية الفجة، تلك الواقعية التى ترفض الفرضيات الطبيعية كلياً. هكذا تصبح المسرحانية أسلوب الممثل والمخرج أو أساليبهما التى تمنع المتفرج من أن ينسى أنه فى المسرح، وأن هناك ممثلاً أمامه يلعب دوره بتحكم كامل. ويبدو أن تأكيد تميز ما هو مسرحى عن الحياة وعن الواقع هو شرط لازم للمسرحانية على خشبة المسرح. فلابد لخشبة المسرح أن تتكلم لغتها الخالصة وتفرض قوانينها الخاصة.

لا يطرح مايرهولد مسألة العرض فى سياق مطابقته للواقع. وتشير تأكيداته إلى أن المسرحانية لا تكمن فى علاقة وهمية ما مع الواقع، كما أنها لاترتبط بقيمة جمالية معينة، لكن علينا أن نبحث عنها فى الخطاب المستقل الذى تشكله خشبة المسرح؛ فهناك ضرورة قوية للعثور على خصوصية مسرحية خالصة.

الفكرة التى تبدو ذات أهمية لافتة هنا، فى رأى مايرهولد، والتى توضح مفهوم المسرحانية، هى فكرة فعل العرض التى يجسدها الممثل (التى توضح للمتفرج أنه فى المسرح) والتى تعنى المسرح بوصفه مسرحاً وليس واقعاً. وهو تمييز أساسى، لأنه يؤسس من ناحية لمسرحانية متمركزة على وظيفة المسرح بوصفه مسرحاً، محولة إياه إلى آلة موجهة تحدث عنها بارت Barthes من قبل، ومن ناحية أخرى، يعطى أهمية لفضاء عملية الإنتاج المسرحى حيث يتحول كل شئ إلى علامة خارج أية علاقة بالواقع.

على العكس من تعريف مايرهولد للمسرحانية، يتسم تعريف ستانسلافيسكى لها بالتاريخية بما أنه يحمل بصمة الرهانات التى لم نعد ندركها بالأسلوب نفسه اليوم. ويمكن أن ترتبط هذه المعادلة بلحظة ما كنا نسعى فيها إلى ما هو طبيعى فى المسرح، فى مقابل التكلف الفنى الذى حدث فى نهاية القرن الماضى، والذى أدانه الجميع. ولكن، حتى إن كان الصراع مع (أو ضد) الطبيعية لم يحسم بعد؛ فإنه على الأقل قد اختلف، بما أن الجميع يعترف الآن بالطبيعية بوصفها شكلاً مسرحانياً.

أما فيما يتعلق بمسألة معرفة ما إذا كان يمكن تعريف المسرحانية وفقاً لعلاقة خشبة المسرح بالواقع الذى تتخذه موضوعاً، فإن الإجابة تبدو لنا واضحة اليوم، حيث لا تنعقد فى وجود موضوعات أكثر مسرحانية من أخرى فى حد ذاتها. فالمسرحانية عملية مرتبطة قبل كل شئ بظروف إنتاج المسرح وتطرح كذلك مسألة عمليات العرض.

المحظـــور

داخل هذه العلاقة الثلاثية التى تسجل الزخمية المسرحية تظهر محظورات. فى الواقع، يمتلك التأطير المسرحى، مثله مثل أى إطار آخر، زخمية مزدوجة. فهو من الخارج يكفل النظام، ومن الداخل يسمح بجميع أو معظم[٢٧] الانتهاكات.

تساءل إفرينوف: «ألا يقوم جوهر المسرحانية قبل كل شئ على قدرته على انتهاك المعايير التى أرستها الطبيعة أو الدولة أو المجتمع؟» فإمكان الانتهاك هذا يكفل حرية الممثل على خشبة المسرح، كما يكفل القدرة على حرية الاختيار لدى مختلف المتداخلين[٢٨].

هذه الحريات التى يتيحها التمثيل هى حريات إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعى وتقليدها ومحاكاتها وتحويلها وتشويهها وانتهاكها. غير أن التمثيل عامة، كما وضحه هويجينزا، والتمثيل المسرحى خاصة، يقوم على إطار تحديدى ومضمون انتهاكى فى آن، وهو الذى يبيح ويمنع فى الوقت نفسه. وهو لا يتكون من كل الحريات بل إن الحريات التى يبيحها تتحدد عبر أسس معينة من البداية - أى عبر هذا الإطار المضمر الذى يتقاسمه المشاركون (حيث لا يستطيع المتفرج أن يتدخل، إذ إنه حينئذ سيتطفل على فضاء غير معدٍّ له) - بل أيضاً عبر حريات يقبلها عصر ما أو نوع ما. وغالباً ما ترتبط هذه الحريات بجماليات معينة وبمعايير تلقٍّ تحدد للممثل وللمتفرج شفرة اتصال مشترك. ومن الممكن إساءة استعمال هذه الشفرة، ومباغتة الجمهور وصدمه ومد حدود إطار خشبة المسرح؛ لكن لا يمكن أبداً تحقيق كل شئ داخله.

فى الواقع، لا يجب أن تنسينا هذه الحريات بعض المحظورات الأساسية. فهذه المحظورات، بمجرد انتهاكها، تفجر إطار التمثيل وتخرق الحياة[٢٩] مهددة الخشبة المسرحية.

ضمن هذه المحظورات، ثم ما يمكن أن ندعوه قانون التجنب واللاعودة؛ وهو قانون يفرض على خشبة المسرح المسرحية ارتدادية فى الزمن والأحداث تواجه أى تشوه أو قتل يتهدد الموضوع. هكذا يتم رفض موضوعات لا علاقة لها بالمسرح؛ مثل مشاهد تصفية الجسد التى لجأت إليها بعض عروض الستينيات محتوية على تعذيب حقيقى على خشبة المسرح وقتل ممسرح لبعض الحيوانات المضحى بها من أجل متعة العرض[٣٠]. تحطم مثل هذه المشاهد العقد الضمنى مع المتفرج، ألا وهو عقد حضور فعل محاكاة يدخل فى زمان مغاير للحياة اليومية حيث يتوقف الزمن أو يرتد، مما يفرض على الممثل العودة إلى نقطة البداية (راجع «مفارقة الممثل Le Paradoxe du comédien لديدرو Diderot) .

وفى واقع الأمر أن الممثل عندما يهاجم جسده (أو جسد الحيوان الذى يقتله) فإنه يقوض شروط المسرحانية، ويخرج عن سياق غيرية المسرح منذ تلك اللحظة. فعندما يعذب الممثل نفسه، يعود إلى الواقع، ويكف الآخرون عن إدراك فعله - خارج القواعد والشفرات - على أنه وهم أو خيال أو تمثيل، وكذلك يتم تعديل الزمان والمكان دراميا فيتلاشيان. تشكل هذه المحظورات أحد حدود المسرح[٣١]، لأنها تهدد إطار التمثيل وتحول المسرح مؤقتا إلى حلبة سيرك. وحتى إذا كانت مسرحية الحدث لاتزال قائمة، فإن المسرح يكون قد اختفى.

من هذه الملاحظات القليلة، يتضح أن المسرحانية ليست مجموعة خصائص أو مجموعة سمات نستطيع

استعراضها. وإذا كنا لا نستطيع استيعاب المسرحانية إلا بواسطة هذه التظاهرات المحددة التي نستنتجها من الظواهر التي ندعوها «مسرحية»، فإن هذه التظاهرات، بعيداً عن كونها شكلاً خاصاً بها، ليست سوى بعض قليل من تعبيراتها، لأنها تفيض عن الظاهرة المسرحية الدقيقة، ويمكننا أن نستدل عليها في أشكال فنية أخرى (الرقص والأوبرا والعرض الفني عامة) مثلما نستطيع أن نستدل عليها في الحياة اليومية.

إذا كان مفهوم المسرحانية يتجاوز المسرح، فلأنها ليست خاصية يمتلكها الناس أو الأشياء على سبيل الامتلاك: ملكية أو عدم ملكية المسرحانية، ولا تنتمي إلى المكان أو إلى الممـثل نفســه، بل هي توظفــهم وتستثمرهم وفقا لحاجاتها. وهي بالأحرى نتيجة زخم إدراكي وبالتحديد زخم النظرة التي تربط المنظور (فاعلاً كان أو أداة) بالناظر. ويمكن أن يقود الممثل هذه العلاقة فيجعلها تظهر نية التمثيل عنده، ويمكن أن يقودها المتفرج محولاً الآخر إلى أداة فرجة. وبواسطة نظرته، يخلق المتفرج في مواجهة ما يراه فضاء آخر تختلف قوانينه وقواعده عن الحياة اليومية، ويضع داخله مايراه، مدركا إياه حينئذ بعين مختلفة وعن بعد، كما لو كان مايـراه هـذا ناتجـاً عن نسـق مغاير له لا يملك حياله إلا النظرة الخارجيـة. ودون هذه النظرة اللازمة لبزوغ المسرحانية وتعرفها في ذاتها، يصبح الآخر الذي أشاهده داخل فضاء المتفرج نفسه، ومن ثم داخل الحياة اليومية، وإذن خارج أي فعل عرض.

إن ما تقوم به المسرحانية هو تسجيل ما هو مدهش للمتفرج، أي إقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية، أو فعلاً تشخيصياً، بناءً خيالياً. في واقع الأمر، أن المسرحانية تبدو كما لو كانت دمجاً للخيال في عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظورَ كلا في مواجهة الآخر. فمن بين جـمـيع الفنون، يعـتبـر المسـرح أفـضل فـضـاء لهـذا التجريب[٣٢].

الهوامش:

(١) يقابل مصطلح «أداء ونائى «performance هنا ما يسمى في الإنجليزية «فن الأداء performance art» أي فنا بدأ من الحادثة happening أو مسرح الوالمة، وتكون الحدود بينه وبين الفنون الأخرى (الرسم، النحت، الموسيقى) غير حادة الفصل. راجع بهذا الصدد الدراسة التي قامت بها Roselee Goldberg in Performance, Live Art 1909 the Present, New York, E.P. Dutton, 1979.

راجع أيضاً

"Performance et théâtralité: Le sujet démystifié" Théâtralité, Écriture et Mise en scène, J. Féral, J.Savone et E. Walker eds., Montréal, Hurtubise hmh coll. "Brèches", 1985, p. 125-140.

(٢) يدل على هذه الأهمية، الاستبيان الذي تم في ١٩١٢ بواسطة مجلة les Marges ، الذي سأل الجمهور: «أيهما الأرقى، بالنسبة إليك، الرجل الذي يحب القراءة أم الذي يحدق المسرح؟» أجاب أغلب المشاركين حينئذ بأن النص المقروء يفوق العرض. وقد ذكر André Veinstein ذلك في la Mise en scène théâtrale et sa condition. esthétique, Paris, Flammarion, 1955, p. 55.

(٣) موقف مشابه لذلك سببه اختراع التصوير الفوتوغرافي الذي أجبر الرسم على تحديد أهداف جديدة وعلى تحديد اختصاصه.

(٤) راجع على سبيل التوضيح: Mircea Marghescou, le Concept de littérarité: Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature, La Haye, Mouton, 1974, Charles Bouazis, Littérarité et Société: Théorie d'un modèl du fonctionnement littéraire, Paris, Mame, 1972; Thomas Aron, Littérature et Littérarité: Essai de mise au point, Paris, Les Belles lettres. 1984;

وكذلك المراجع الأولى حول مصطلح «الأدبية» الذى ظهر فى إطار مدرسة براج Prague.

(٥) لابد من الإشارة إلى أن مصطلح «مسرحانية Théâtralité» أدخل إلى فرنسا على يد رولان بارت Roland Barthes فى عام ١٩٥٤ (Le théâtre de Baudelaire)، كمقدمة لإصدارات Cercle لأفضل كتاب، وقد أعيد طبعها فى 1964 ,les Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil).

(٦) راجع .Sharon Marie Carnicke, "L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité", p. 98) la Revue des études slaves 53, 1981 فى الفرنسية، احتفظنا بتعبير «مسرحانية théâtralité»، أما فى الإنجليزية، فيبدو المصطلح متأرجحاً بين «theatrality»، و«Theatricality».

(Modern Drama, vol. XXV, 1, mars 1982, "Special Issue on theory of Drama and Performance").

كما تقل أهمية استخدامه. فى الإسبانية، التعبير هو «teatralidad».

(٧) فى .The Tacit Dimension, New York, Garden City, 1967 كما يستعيده J.Baillon, "D'une entreprise de théâtralité", Théâtre/Public, 18-19, janvier-juin 1975, p. 109-122.

(٨) يتوقع مسرحاً وليس الرقص، الأوبرا، الموسيقى أو السينما. فالفضاء الذى يدخله قد تم تنظيره فى هذا الاتجاه.

(٩) يثير غياب الممثل هنا قضية: هل توجد مسرحانية دون ممثل؟ ذلك هو السؤال الأساسى. وقد حاول بكيت Beckett أن يجيب عليه باستخدام الممثل بهدف الوصول إلى إخفائه.

(١٠) بخصوص المشهدى أو العرضى، كتب جى ديبور Guy Debord، «لايمكن تعريف العرض بنظرة بسيطة، حتى إن كان الاستماع يواكبه. فهو أكبر من نشاط الإنسان ومن تأمل أعماله وتصويبها. هو ضد الحوار» .(La Société du spectacle, Gérard Lebovici, Champ libre, 1971)

(١١) يسمح لنا ذلك بقراءة عكسية للمثل الثانى (خشبة المسرح داخل المترو)، من أجل الرد هذه المرة بالإيجاب عن السؤال الذى طرحناه آنفاً (هل كانت هذه الخشبة مسرحية؟)؛ نعم، كان العرض فى المترو يحمل مسرحانية ما حتى لو كان المتفرج يجهل أن الأمر يتعلق بالمسرح.

(١٢) وفقاً لتعبير جوليا كريستيفا Julia Kristeva .

(١٣) ينظر إفرينوف Evreinov إلى المسرحانية بوصفها «غريزة» «تحوّل مظاهر الطبيعة». هذه الغريزة التى أسماها إفرينوف فى موضع آخر «إرادة المسرح Volonté de théâtre»، هى غريزة لا تقاوم وتوجد لدى كل البشر (راجع le Théâtre pour soi) مثلما الحال مع اللعب لدى الحيوانات، راجع (le Théâtre chez les animaux) . يتعلق الأمر إذن بصفة كونية تقريباً، وقائمة لدى الإنسان قبل أى فعل جمالى. فالمسرحانية هى حس التنكر والمتعة فى خلق الوهم وعكس صور النفس والواقع على الآخر. داخل هذا الفعل الذى ينقل الإنسان ويحوله، يبدو الإنسان كما لو كان نقطة انطلاق لهذه المسرحانية: هو مصدرها وأداتها الأولى، بما أنه يقدم صوراً من ذاته. يتحدث إفرينوف عن تحول الطبيعة (لن نعرض هنا العلاقات النظرية المتعلقة بمفهومى الطبيعة والواقع على خشبة المسرح) وهى كلمة أخرى للتعبير عن الواقع. لابد أن نستنتج من ذلك أن الإنسان يعتبر فى مركز العملية المسرحية بالنسبة لإفرينوف، فهو أساسى لبزوغ المسرحانية ولعملها.

وبما أن أصل المسرحانية يكمن فى «غريزة» ما، كما أكد إفرينوف، فإنها ترتبط قبل كل شئ بجسد الممثل وتبدو كما لو كانت نتيجة تجربة فيزيقية ولهوية أولا وقبل أن تأخذ شكل المسعى الفكرى الطامح إلى جمالية معينة. وتؤدى هذه التجربة إلى تحول الطبيعة. أى أن العملية المؤسسة للمسرحانية هنا هى عملية قبل جمالية، تلجأ إلى إبداع الفاعل لكنها تسبق الإبداع بوصفه فعلاً جمالياً وفنياً مكتملاً. ومثلما لاحظ إفرينوف، يمكن أن يحدث هذا التحول فى الحياة العادية. وفى هذا الخصوص، يتضاءل الهامش بين المسرح والحياة اليومية. هكذا تنتمى المسرحانية، بمعناها الأشمل، إلى الجميع.

أستطيع أن أقول، مع تفهمنا العميق لقناعات إفرينوف وعلاقاتها بالحقبة الزمنية التى صيغت فيها (خاصة فيمايتعلق بالغريزة) ـ إن هذه النظرية ترى المسرحانية بطريقة تقترب من الأنثروبولوجيا، وربما من علم الأعراق، وهى طريقة لاتقتصر على المسرح فقط. وبينما يحاول إفرينوف التقريب بين المسرحانية والحياة اليومية، أوشك أن يمحو خصوصية المسرحانية المشهدية Scénique (إذ إنه أدرج المسرحانية داخل الحياة اليومية)؛ بل وسّع بذلك من معنى لفظ «المسرحانية» بطريقة تستحق الاستكشاف. لقد أدرك إفرينوف أن المسرحانية، قبل أن تكون ظاهرة مسرحية، هى خاصية (تجاوز trascendance) يمكن استقراؤها دون دراسة تجريبية قد تفترضها ملاحظة شتى الممارسات المسرحية.

(١٤) بعبارة أخرى، هل المسرحانية خاصية تجاوزية تستطيع توظيف كل أشكال الواقع (الفنية والثقافية والسياسية والاقتصادية) أم أنها لايمكن أن تستقرأ إلا عبر الدراسة التجريبية وملاحظة الواقع بدءاً بتقاسم ما مشترك بين ممارسات فنية تمتلكها خطوة الممارسة الفنية .

(١٥) راجع المشاركة الإجبارية التي يخضع الممثلون المخرجين لها. راجع تجارب المسرح الحي Living في أنتيجون Antigone مثلاً، أو في ممارسات الستينيات حيث يجد المتفرج نفسه مجبراً على الدخول في مجال التمثيل وفضاء الآخر، مدافعاً عن جسده، ومن ثم شاعراً بإحساس العنف .

(١٦) في «Le souffleur inquiet» عدد خاص عن Alternatives théâtrales, 20-21 décembre 1984، يكتب ج. م. بيم J. M. Piemme أن المسرحانية هي ما يستطيع المسرح فقط إنتاجه. وهي ما لا تجده الفنون الأخرى ولا تستطيع إنتاجه.

(١٧) يقول بيتر بروك P. Brook، «أستطيع أن أتناول أية مساحة خاوية وأدعوها خشبة مسرح . وإذا عبر أحد ما هذه المساحة الخاوية بينما يراقبه آخر فإن هذا كاف لإشعال شرارة الفعل المسرحي». (l'Espace vide, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 25).

(١٨) راجع القول، «تشترك كل الأدامات المؤثرة في هذه الخاصية «النفي ـ نفي النفي not-not not» فلورنس أوليفييه ليس هاملت، ولكنه أيضاً ليس ليس هاملت: فأداؤه بين إنكاره أنه آخر (I am me) وإنكاره أنه ليس آخر (أنا هاملت I am Hamlet)» (R. Schechner, Between Theatre and Anthropology, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985 p. 123).

(١٩) تختلف هذه العلاقة بالجسد بالطبع تبعاً لمدارس إعداد الممثل. يميل البعض إلى أن يعطيها سلطة مطلقة، مستنداً إلى منهج رياضي مثل جروتوفسكي Grotowski بينما يمدح آخرون ذوبان الممثل في ذاته مثل آرتو Artoud.

(٢٠) وهي دهشة تماثل شعور المتفرج في مباراة رياضية، وقد تناول كثيرون العلاقة بين الرياضة والمسرح. راجع Théâtre/Public, 62, mars-avril 1985. وراجع كذلك les Cahiers de théâtre, "Jeu", 20, 1981-3.

(٢١) بالنسبة إلى بيم، يحمل هذا الجسد المادية والتفرد والرقة لأنه في فوضى تزامنية متزايدة إزاء تقدم التكنولوجيا. وحتى مع ازدياد استخدام الجسد في وسائل الإعلام يظل فريداً. «في اللحظة التي يتم فيها إخضاع الواقع لوسائل الإعلام بشكل متزايد ينتمي فيها الإنسان إلى ذاته وفقاً لما تبثه تقنيات المحاكاة الحديثة، لاتكف أهمية الجسد عن الازدياد في سياق جذرية حضوره المادي في المكان». مرجع سابق، ص٤٠.

(٢٢) Huizinga, Homo Ludens, traduit du neerlandais par Cecile Seresia, Paris, Gallimard, 1951.

(٢٣) تختلف قواعد التمثيل المسرحي مثلاً في العصر الإليزابيثي عن العصر الكلاسيكي؛ تماماً مثل الكوميديا ديلارتي commedia dell'arte التي لاتفرض قواعد التمثيل نفسها التي تفرضها تراجيديا سوفوكل. أما اليوم، فتختلف قواعد لعبة التمثيل المسرحي وفقاً لموقعنا من المسرح الموروث عن الستينيات ومن التراث. في هذا السياق، ينبع التأريخ لقواعد التمثيل عن دراسة حول علم الجمال.

(٢٤) تقدم لنا قائمة سمات المسرحانية وخصائصها العناصر التالية. المسرحانية هي:

١ ـ فعل تحويل الواقع والفاعل والجسد والمكان والزمان، إذن هو عمل على مستوى التشخيص.

٢ ـ فعل انتهاك الحياة اليومية عبر فعل الإبداع نفسه.

٣ ـ فعل يتضمن عرض الجسد وسيميائيات الدلالات.

٤ ـ وجود فاعل يضع بنيات الخيال على خشبة المسرح عبر الجسد.

(٢٥) G. Abensour, "Blok face à Mejerxol'd et Stanislavski ou le problème de la théâtralité", Revue des études slaves, t. 54, fasc. 4, 1982, p. 671-679.

(٢٦) M. Fried, "Art and Objecthood", Minimal Art A Critical Anthology, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 139-141.

(٢٧) يمكننا القول بأن الانتهاكات التي يبيحها التمثيل تحددها شتى العصور والأنواع والبلاد والجماليات حيث تتنازل المسرحانية عن مكانها لمسرحانيات متعددة (وهو تصور يكاد يرادف هنا الجماليات) . وربما يكون من المثير اكتشاف تلك الحدود التي يمكنها مساعدتنا على معرفة الاختلافات بين مسرحانيات معينة مرتبطة كل منها بأنواع فنية أو عصور معينة والمسرحانية بمعناها العميق؛ أي تلك المسرحانية التي تستمر عبر جميع المسرحانيات الأخرى. ونستطيع على سبيل بداية التأمل في هذا الأمر، أن نقول إن العري المقبول اليوم على الخشبة، كما كان الحال في العصور الوسطى، كان يثير صخباً في الستينيات. وعلى الرغم من أن ذلك الإطار الممكن للتمثيل كان واسعاً، فالحريات والانتهاكات المتاحة بواسطة خشبة المسرح وجماليات الحقب السابقة لم تكن تسمح بتعرية جسد الممثل. مما يدل على أن الإطار الممكن الموضوع عبر عملية التمثيل لا يسمح بكل الحريات التي تظل هنا محددة ببعض المقبات المرتبطة بعصور معينة، وجماليات وأنواع ما، حتى لو كانت إحدى وظائف المسرح هي القيام بهذه الانتهاكات.

(٢٨) في موضع آخر، يشد دوستويفسكي Dostoievski انتباهنا إلى أنه «في المسرح، حاصل ضرب اثنين في اثنين يساوي ثلاثة أو خمسة تبعاً لدرجة المسرحانية المستخدمة». (cité par Evreinov,repris par Sharon Marie Carnick,art. cité, p. 105).

(٢٩) عملية موازية لما كان وينيكوت Winnicott يقوله مؤكداً أن التوظيف الغريزي في التمثيل لم يكن عليه أن يربط رغبات الفاعل بعضها ببعض، وإلا خرج عن التمثيل.

(٣٠) راجع مثلاً عروض هيرمان نيتزش Hermann Nitzsch في السبعينات. وفيما يخص المظهر، كانت عملية قتل الحيوانات تبدو جزءاً طبيعياً من العرض أكثر من عملية تشويه الممثل التي غالباً ما تقود إلى معارضة فظة من جمهور الحضور.

(٣١) لكن ليست تلك المتعلقة بالمسرحانية. راجع بهذا الصدد مفهوم «المقدس sacré» عند باتاي Bataille.

(٣٢) هذا النص يطور محاضرة ملقاة في عام ١٩٨٧ في قسم المسرح بكلية الآداب والفلسفة بجامعة بوينس أيرس Buenos Aires.





المسرح العربى والبحث عن الشكل

«قراءة للعقل التنظيرى»

محمود نسيم *

تشكل محاولات البحث عن الشكل أو القالب، طيلة العقود الثلاثة الماضية، هما رئيسيا فارقا، لدى الكثرة من المشتغلين بالحركة المسرحية فى مستوياتها الإبداعية والنقدية. وقد انبنت هذه المحاولات على محاور أساسية، تتمثل فى استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية، سعيا إلى التوصل إلى لغة مسرحية تحول المسرح، كما يقول عبد الكريم برشيد، من طابعه القديم ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا فى مكان عام.

ولست هنا فى مجال تقصى المسببات الاجتماعية والفنية التى كونت الدعوة، ولا المثيرات والدوافع التى خلقت الفكرة وأملت الاحتياج، وإنما ألاحظ، فى عجالة، أن الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوى يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالى بالرغبة فى الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب، ورفض فكرة أن التراث العربى لم يعرف المسرح، وهى الفكرة السائدة لدى كثيرين من الدارسين، التى ترى أن «الأشكال المسرحية التى عرفها العرب، مثل الحكواتية، والمقلدين، والأراجوز، وخيال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن تحمل فى أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامى بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية». وعلى ذلك، يمكن لنا فهم كيف أن الدعوة لخلق مسرح عربى كانت فى معظم محاولاتها تأكيدا للأشكال المسرحية التى عرفها التراث وخلقتها الممارسة التاريخية.

وألاحظ، ثانيا، أن تلك الدعوة، فى الكثرة من أطروحاتها النظرية والإبداعية، قد اتسمت بالفورة العاطفية والتدفق الحماسى، وافتقدت الرؤية الكلية والصياغة المتبلورة، إلى درجة تبدو معها هذه الدعوة محض محاولات فى استلهام فنون الفرجة والموروثات والمأثورات الشعبية. وبينما ظلت اجتهادات معينة، كفكرة «قالبنا المسرحى»، حبيسة إطارها الخاص، غير متفاعلة

* شاعر وناقد، مصرى.

ولا متطورة، فإن اجتهادات أخرى، كالاحتفالية والسامر، أتت متنامية ومولدة لغيرها من التجارب. وألاحظ ـ كذلك ـ أن الدعوة تلك قد شهدت من الحركة النقدية المتابعة لها النقيضين، مابين اتجاه متحمس يرى في الفنون والأشكال التراثية مادة خالقة مرتبطة بخصوصية الجماعة القومية وبعادات وطرائق المشاهدة والتلقي، وآخر رافض يرى في تلك الموروثات فنونا منقرضة، ويرى أن الشكل المسرحي الوحيد هو الشكل الغربي، أو ـ بصيغة أخرى ـ « فإن القالب الغربي مثله مثل الديمقراطية والصحافة وغيرها ملك للتراث الإنساني، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية، بل خاضع للتحوير والتبديل».

وألاحظ، أخيرا، أن الدعوة لخلق صيغة مسرحية عربية، قد انحسرت الآن نتيجة افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم، ومن ثم انحصرت هذه الدعوة في تجارب موزعة بين الأقطار العربية المختلفة، ومتفرقة في جماعات وممارسات مكتفية بذاتها.

ـ ١ ـ

وليس ثمة شك، الآن، في أن واحدة من الاجتهادات الرئيسية نحو خلق صيغة مسرحية عربية هي محاولة الكاتب السوري سعد الله ونوس؛ ليس فقط من خلال مسرحياته التي أضحت علامة فارقة في الإبداع العربي، والتي حاول فيها استلهام الحكايات الشعبية والموروث، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور، وإنما أيضا من خلال كتاباته النظرية التي جمعها في كتابه (بيانات لمسرح عربي جديد)، وهي كتابات متنوعة تنطلق من الممارسة والحوار والأفق المفتوح، لتعالج قضايا المسرح وطبيعته البنائية والدلالية وأطره الفنية والفكرية.

وتتميز هذه الكتابات ـ فيما يقول محمد دكروب في مقدمته الموجزة، والمقتدرة للكتاب ـ بأنها وليدة تجربة في الممارسة المسرحية وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأملية التي تخترع «نظريات» للمسرح، وللعمل الفني إجمالا، بعيدا عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأملي، يجعل تلك النظريات صالحة لكل زمان ومكان. ولأن كتابات سعد الله ونوس هذه وليدة التجربة والممارسة، فهي تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل ـ على الأخص ـ الوضوح النظري والعملي الذي هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة والاختبار.

ابتداء ـ يرى سعد الله ونوس أن المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح وحل إشكالاته، هو «الجمهور»؛ حيث يستهدف ونوس أن يقلب صيغ ومناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، يدفعه إلى ذلك سببان جوهريان: الأول هو أن هذه المناهج تنطلق من مفهوم ساكن وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية، والثاني هو أنها لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكثر من تحسن جزئي ومبعثر، أي أنها عجزت عن استكشاف طريق لحركة مسرحية أو لاتجاه مسرحي، فظل التحسن مجرد بوارق مشتتة تتظاهر في نص أو في إخراج أو في ممثل، وفي أحيان نادرة، في عرض مسرحي. لهذا، يقلب ونوس هذه المناهج التي تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولا تتعداها إلا عرضا، وبشكل ثانوي، إلى الجمهور؛ إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر، ولعل هذا ما يفسر الخيبة النسبية لمعظم الحلول والصياغات التي وضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبعد، لمشكلة انفصال المسرح عن كتلته الاجتماعية. يقلب ونوس هذه المناهج، إذن، ليحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي يعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وهو الجمهور؛ فالمسرح يتميز عن بقية النشاط الثقافي بأنه في جوهره «حدث اجتماعي». ولهذا، فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية عن النصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر العرض المسرحي، مفردة أو متراصفة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح من حيث هو ظاهرة اجتماعية. وبتحديد إجمالي، يذهب ونوس إلى أن الظاهرة المسرحية في أصلها وأبسط أشكالها: متفرج وممثل، قد يندمجان معاً في احتفال،

أو يظل الواحد منهما فى مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذى ينفى الظاهرة [1].

عبر هذا العرض المجمل لأفكار ونوس وتصوراته الرئيسية حول العلاقة بين العرض - بوصفه ممارسة مفتوحة - والجمهور من حيث هو مشارك جمعى فى التجربة؛ فإننى أود الإشارة إلى أن تعريف المسرح وتحديده من حيث هو حدث اجتماعى قد يغفل الطبيعة النوعية الخاصة بالظاهرة المسرحية، ويختزلها فى توصيفات كلية ومجردة؛ وذلك لأن كل نشاط معرفى، بشكل ما، واقعة اجتماعية، أو - كما يشير جولدمان - لأن كل واقعة اجتماعية هى، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعى، كما أن كل وعى هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، ودون فهم وقائع الوعى تلك لا يمكن دراسة الوقائع الاجتماعية بكيفية إجرائية. هذا مدخل عام وإجمالى قد لا يثير اختلافا، ولكن تظل كيفيات التشكل والخصوصيات البنائية هى مايمكن أن يشكل مدار عمل المسرحى المبدع ومجال استقصاءاته، كما أن رصد الجمهور باعتباره إطارا مرجعيا للتجربة المسرحية ينطلق من فرضية غير مثبتة، مؤداها وجود الجمهور من حيث هو ذات كلية متجانسة، مشاركة وفاعلة ومحاورة، وهذا طموح وحلم واستشراف، وليس توصيفا لواقع. غير أن ونوس، صاحب التجربة والحس الجدلى، يعود فيستدرك على الإطلاق والتعميم، ويتساءل: من هم حقا المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا؟ إن الإجابة الفورية هى: إننا نريد مسرحا للجماهير. وبمقدار ماتبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة، فإن السياق الذى نضعها فيه، كما يعبر ونوس، لا يوفر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات المجانية للشعارات اللفظية؛ ذلك لأن الإجابة لا قيمة لها ولا تكتمل مالم نعبر منها إلى دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب، لا الكليشيهات والصور الجاهزة، وهذه المعرفة التى نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو - بتعبير آخر - عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرح، هى ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومى على مختلف المستويات الاجتماعية والفكرية والفنية.

يتحفظ ونوس على المفهوم السائد عن جماعية العمل المسرحى باعتباره تضافر مجموعة من الجهود الفردية، المتراكمة والمتراصفة. هذا المفهوم ينظر إلى العمل الجماعى على أنه تجمع أفراد يعمل كل منهم بفردية، وينظر إلى المسرح على أنه سلسلة من العمليات المتتابعة: كاتب يؤلف نصا، ومخرج ينتقى النص ثم يدرب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل فى زاوية ليصمم الديكورات، وموسيقى يضع الألحان، وهكذا، ثم بعدئذ تتراكم هذه العمليات التى تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية، وينشأ من تراكمها العرض المسرحى.

ويصوغ ونوس مفهوما مغايرا عن العمل الجماعى فى المسرح، يختلف جذريا عن هذا المفهوم السائد، ففى عمل جماعى حقيقى، لايمكن أن يكون الأمر عملية لملمة جهود فردية؛ بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر. إننا - يقول ونوس - بصدد تفاعل مجموعة من الطاقات فى سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له تماسك الجماعة وهويتها. وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها، فإننا نشبه عمل المفهوم الثانى بكيمياء متفاعلة. فما يعنيه ونوس حين يقول إن المسرح عمل جماعى هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح الرؤية، تقوم بمباشرة تجربة مغايرة وتكسر طوق العمل التقليدى، وتنطلق جماعة لا أفرادا فى بناء مسرح مختلف. فى هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى، إلا أن واحدا منهم لن يعمل منفردا بل سيظل العمل حواراً متصلا وفى اتجاهين متوافقين معا: حوار داخل المجموعة ذاتها، وحوار آخر بين المجموعة والكتلة الاجتماعية المحيطة.

وبحركة جماعية كهذه، تندمج فى جماعة أكبر هى الجمهور، سيكون ممكنا إيقاظ القدر المشترك لنا جميعا، ممثلين ومتفرجين، وتجسيده، وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح: أن نخرج من جلودنا لنتحد فى جماعة، وأن نعى بعد ذلك مصيرنا المشترك بوصفنا جماعة، وقوانين هذا المصير.

نقيضا للنظرة الشائعة التى تعطى الإعداد المسرحى أو الاقتباس قيمة هامشية فى عملية تأسيس وبناء مسرح له هوية متميزة، يذهب سعد الله ونوس إلى أن ظاهرة الإعداد المسرحى أعمق فى الدلالة وأشمل؛ حيث مايفسرها، جوهريا، هو حاجة كل مسرح إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته وفترته التاريخية، من خلال تعامله مع التراث المسرحى، قديمه وحديثه.

ويورد ونوس، توضيحا لذلك، عددا من النقاط المهمة. أولا: إن النص المسرحى ليس معطى ثابتا، واحدا فى الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتنامية، وفى هذه التاريخية يمكن تمييز لحظة أولى، هى ظهور النص المسرحى فى فترة محددة، هذه اللحظة يمكن تسميتها بالإبداع الأول، بعدها تتعاقب لحظات تالية، فى كل منها تنبثق علاقة جديدة ومغايرة مع النص، لأن كل عصر يتلمس مشكلاته، ويعكس نفسه فى إعادة قراءة «النص» على ضوء المعطيات والمتغيرات التاريخية، هذه القراءات المتعددة التى تتوالى مختلفة عبر العصور هى بمثابة «الإبداعات التالية»؛ حيث تتعدد طرق القراءة الجديدة، فتبدأ من الرؤية الإخراجية، وتنتهى إلى التدخل فى النص، حذفا أو تغييرا. ثانيا: ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان، إنها تنبع من بيئة محددة، وتحمل فى ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناخها، وهذه المزية لا تقلص أهمية المسرحية بل تؤصلها أكثر. لكن ثمة صعوبة تنشأ هنا، فحين ترحل المسرحية لتقدم فى بيئات أخرى، قد تتحول خصوصيتها البيئية حاجزا يحد من فعاليتها، وهذا طبيعى، مادام بعض فعل المسرح هو أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم، وأن يتفاعل مع «المزاج الاجتماعى» السائد كى يثرى شحنته الاحتفالية والتعليمية معا، ولا شك أن غربة المكان، والعادات، وتكون الشخصيات فى إطار بيئة معينة، وحتى الأسماء، كلها عوامل تمتص جزءا من استجابة المتفرج، وتثبط تفاعله المنشود. ثالثا: يتأسس على النقطتين السابقتين، أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وبيئته، أو ـ بكلمة أدق ـ إذا لم يكن راهنا، وأن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحى لأن يكون عمله راهنا، أى فعالا، هنا والآن.

ويورد ونوس، استدلالا على مايذهب إليه وتأكيدا، عبارة قالها نجيب سرور حول هذا الموضوع؛ حيث يؤكد أن الرؤية ـ التفسير ـ هى أهم إضافة يمكن أن نكسبها بتقديم عرض ما، وبالتالى لايعنينا أن نقدم أكبر عدد ممكن من النصوص الأجنبية، قدر ما يعنينا أن نقدم أكبر عدد من الرؤى لهذه النصوص. ويترك ونوس السؤال حول تقويم عملية الإعداد المسرحى من الناحية الإبداعية معلقا، إذ يعتبره مسألة ثانوية، مادام الهاجس الأول والجوهرى، هو أن نحقق بعض الفعالية فى التاريخ والواقع على السواء (٢).

فى الفقرات السابقة، عرضت لبعض الرؤى والتصورات الرئيسية عند سعد الله ونوس، وقد آثرت إيراد أفكاره بصياغاته ذاتها، موقنا أن من لغو الكلام ونوافله أن نتحدث عن أهمية الكتاب وامتيازه، ذلك لأن الكتاب ـ بشرط السؤال وشرط الحرية معا ـ يكون قد تعدى منطقة «الأمان الفكرى» بما يلابسها أو يتلبسها من التحوط والتوقف حيث الحياد، وهى المنطقة التى يتم الآن فى أجوائها وقرب خطوطها صياغة وتداول الكثير من الكتابات والأطروحات التى أصبحت أو تكاد تكون معادلا مكشوفا لمنافع وعلاقات.

فحين يستلهم الكتاب مادته ويستشرف رؤاه الأساسية من الواقع والتجربة والممارسة، فإن أفكاره لاتكون تناسلا عن كتب أو استنساخا لأوجه، ولا يصبح مايثيره من إشكالات وليد ذهن معرف وإنما تفجرات

واقع، ولاتصبح اختياراته نتيجة استهواءات شخصية متغيرة بطبيعتها، وإنما نتيجة جهد منظم محكوم برؤية، ونكون بذلك قد حصلنا على كتاب ينهض منفردا فى عمق المشهد، لاخارج الإطار.

\- ٢ -

اتصالاً، على نحو ما، بالنقاط السابقة، وفى سياق التنظيرات المتعددة التى استهدفت التأسيس لهوية مسرحية متميزة، تركزت الممارسة، فيما يقول روجيه عساف، حول مسألتين أساسيتين: الأولى هى تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحى، الثانية هى تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور. هاتان المسألتان، بترابطهما الجدلى ضمن سياق واحد، تطرحان «مسألة الشكل» بما نعنيه بمصطلح الشكل، أى جملة العلاقات المترابطة أصلا، التى تربط بين الممثل والمسرح (كتابة النص - الإعداد - الأداء) من جهة، وبين المشاهدين والعمل المسرحى (مكان العرض - تنظيم العروض - تحديد الجمهور) من جهة أخرى. إن الشرط الأساسى الذى يستحيل دونه إحداث أى تغيير جذرى فى بنية المسرح السائد، من حيث هو مسرح غربى وقمعى فى جوهره، هو أن تفرض الممارسة قطعا فعليا مع الشكل المهيمن.

ويرتبط بذلك التحديد القطعى لطبيعة التجربة والاتصال المسرحيين وعلاقتهما معا بالقالب الغربى، مايراه روجيه عساف من أن نشأة المسرح الغربى تعبر عن مشروع المدينة المركزية الذى ابتكرته أثينا وطورته روما ثم العواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسسة المدنية نفسها بوصفها مرجعا وحيدا لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها، أى بقدر ما تتحدى المدينة الإله وتقطع الإنسان عن تكامله فى الكون، وتحل غصبا محل الأسلاف والطبيعة. ففى مثل هذه المدينة، يفترض فى الإنسان الخضوع لشروط جديدة فى تنظيم حياته والاقتناع بانتمائه إلى بيئة مجردة خلقها الإنسان، وتدعى القدرة على تأمين العدالة والسعادة عبر مؤسساتها وقوانينها، وثمن هذا الخضوع إلى مذهبية المدينة - الدولة، هو انقطاع الإنسان عن القوى الأساسية فى الجماعة البشرية (أى جملة القيم والمعتقدات التى تشد الإنسان إلى الله وتربطه بالكون والحياة الجمعية). لابد، عندئذ، من لغة جديدة تخاطب الإنسان - الفرد، باسم المدينة وتسوغ سلطتها ومنطقها. وجاء المسرح اليونانى ثم الأوروبى ليساهم فى تلبية هذه المهمة، من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى القديمة (الآلهة، القدر، فظائع المجتمع غير المنتظم فى عقلانية المدينة - الدولة). هكذا أصبح فن التمثيل عبارة عن إظهار ما يبطنه التكتل المدنى من رفض وإنكار تجاه العوامل التى تخرج عن ضوابطه، وتعبر عن انتساب الإنسان إلى أصول إلهية؛ وذلك ليس فقط فى الموضوعات والمضامين والأفكار، بل أساسيا فى جوهر فن التمثيل كما روجه وصاغه المسرح الغربى؛ ذلك أن الممثل فى هذا المسرح يتخلى عن كيانه الحقيقى (شخصية الممثل الأصلية) فى سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصية الوهمية)، مفترضا أن هذا الكيان الحقيقى الذى خلقه الله هو شرط من شروط إبانة الحقيقة التى تفيض عن الكيان الجديد الذى يخلقه الإنسان [٣].

استناداً إلى ذلك الفهم الخاص لطبيعة فن الممثل، نشأته وتطوره، وارتباطه باستلاب الإنسان وانسلاخه عن واقعه وطبيعته ليدخل فى واقع - طبيعة أخرى، واختلاف ذلك عن تجسدات الفن التمثيلى فى إطار الثقافة العربية؛ حيث لاينفصل الفنان عن الجماعة بل يتحد وإياها، يذهب روجيه عساف إلى أن المجتمع الإسلامى قد جهل مهنة التمثيل (المتخصصة فى التشخيص الخيالى)، لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التى غيرت بناها التقليدية الأساسية واحتاجت إلى تسويغ استلاب الإنسان من خلال مقاومة الميول الفطرية المكبوتة، واستنفادها فى صور فنية وخيالية يستبق الإنسان فيها الإنسان، ويقذف برغباته العميقة إلى عالم وهمى يطارد فيه السعادة

والعدل والحرية، بانقطاعه عن الحياة اليومية وعن تواصل القوى الاجتماعية التقليدية. نقيضا لذلك، عرف المجتمع الإسلامي أشكالا أخرى للتمثيل؛ حيث يمتزج الدور بالموقع الاجتماعي الحقيقي، فالقصاص والشاعر القبلي والمهرج الشعبي كانوا يعبرون عما تبطنه المجموعة ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم فنهم حلقة اجتماعية مغايرة، والأهم من ذلك أن الناس كانوا في كل حفل جماعي (حلقات الأنس، جلسات الأسرة، لقاءات الأفراح والأحزان، تقاليد شهر رمضان، احتفالات الحج، مجالس التعزية، ذكرى عاشوراء، عيد المولد...) يعبر واحدهم مع الآخر عن وحدة الشعور وعزم المجموعة على الاتصال مع اعتقادات ثابتة وتقاليد سلفية.

وفي إطار هذا الواقع الاجتماعي والثقافي، قام بالوظائف المسرحية كل من الراوي والحكواتي والمقرئ والمعلم الصوفي، وعلى صعيد آخر، المحدث الذي يتميز عفويا في الحلقات الجماعية بالطريقة التي يقص بها أو يحاكي فيها الشخصيات. وبشكل إجمالي، وفق ما يرى روجيه عساف، فإن الفن يحتمل وجهتين متباعدتين: إذا كان الفن في اتصال فعلي وحيوي مع الناس، يزود الأفراد بوسائل المشاركة في التعبير الجمعي، ويوظف الفنان من خلاله موهبته الشخصية ومعرفته في بعث الحديث الجمعي المنفتح على الحياة، إما إذا اغتر الفنان واعتزل الجماعة واستند إلى قدرة يمتلكها شخص أو فئة أو ملة أو طبقة فإن فعل التعبير يتحول إلى شكل من أشكال الاستلاب، ويرغم الفنان على تحديد امتيازه بعيدا عن الناس ونسبة إلى السلطة التي تعين أدوار المثقفين في النظام الاجتماعي (دور المؤيد والمؤوّل والمصلح والمعارض والمتمرد والثائر).

بعبارة أخرى، هناك الفنان «المبدع» الذي يمارس فنه بتميز عن الناس من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة، هذا الفنان المبشر مجبر على إثبات بعده عن الحياة العامة واختلاف إدراكه الحسي والفكري للعالم من حيث هو شرط وجودي في تكوينه، وهناك الفنان «العضوي» الذي يمارس فنه عائشا واقع الناس ويسخر طاقاته للتعبير عن قضايا تمس حياة المجموع، فتتحدد أعماله وأساليبه بعقلية الناس الذين يتجه إليهم رابطا فنه بآفاقهم الفكرية ولغتهم الحية، فهذا الفنان لا يتميز عن الناس في طريقة عيشه أو سلوكه أو لغته، بل يكون الاتصال بالناس هو سر فنه ومعنى وجوده، وقد يحرض بتداخله الإيجابي علاقة الناس بتراثهم وفاعليته المحتملة.

وهكذا، يتوصل روجيه عساف إلى اكتشافين أساسيين ومترابطين: أولهما الإثبات النظري لصحة الموقف الرافض للأشكال المسرحية السائدة، مع اكتشاف اتصالها العضوي بتفكك الشخصية وتحطيم التماسك الاجتماعي، مع استكناه فن التمثيل في إطاره الاجتماعي. والثاني تحديد الغرض الأساسي للعمل الفني الذي ينسجم وحياة الجماعة المسلمة وإرادتها المنفتحة على الحياة. وفي تلك السياقات، يميز منظر «الحكواتي» بين موضعين للقاء، حيث يجتمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيل، فهناك، أولا، المواضع المتصلة بإرادة خارجية (أي إرادة موثقة بمصلحة دولة أو مؤسسة) تقام في مكان مفصول عن البيئة، وتعقد اللقاءات فيها في زمان منقطع عن الواقع؛ حيث يحتشد الناس، أفرادا أو مجموعات، قاصدين صالة مسرح أو سينما، ليكونوا بداخلها أفرادا بحكم تنظيم القاعة المغربة تشتتهم كما تختم آلية العرض عملية القطع مع واقعهم ويدخلهم دواماً مغايراً (أي زمن العرض الإيهامي). أما المواضع المتصلة بإرادة داخلية (أي إرادة ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وإيقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجمعية؛ إذ يتجمع الأفراد في مكان مألوف (دار، ساحة، منتدى، جامع) ليحيا شعورهم الجمعي في تعبير يحوي بين ثناياه روح الأسلاف والتراث.

إن المكان، بذلك، يعين هوية الحفل ويخوله الحق في التعبير عنه، وفعالية الممارسة تتوقف على طبيعة القالب التي صدرت عنه. وبذلك، يزول كيان الممثل

المنتمي إلى المؤسسة المسرحية، وتتجدد وظيفته في إطار تكامله العضوى داخل البيئة، فممارسة التمثيل المسرحى تقذف بالإنسان إلى النقطة العقدية التى يلتقط فيها بشكل حاد احتمالات الاتصال البشرى؛ إذ إن المسرح المعقلن، منذ بداياته الإغريقية، شطر حديث الإنسان وابتكر للمحدث بديلا مقنعا بعكسه، فالقناع هو العنصر الأولى الذى يؤسس ويعرف ماهية التمثيل فى المسرح الغربى، أما العودة إلى مبعث الطاقة التعبيرية فى الثقافة الجماعية التى تتجسم فى الأشكال الفنية المحفورة فى الذاكرة الشعبية، فتردنا إلى الحلقة الأولية، حلقة الراوى، التى لعبت دورا أساسيا فى توالد التراث وتكوين موطن الخيالات. إن شكل القصة الشعبية (بما يعنيه مصطلح الشكل من ماهية تصورية شاملة تعرف أصنافا مختلفة من نوعية واحدة معينة) هو شكل فنى حدد تاريخيا وجهة الثقافة وطاقتها التعبيرية فى نقل الصور والرموز. ومن هنا، يمكن تصور ماهية فن التمثيل فى مسرحنا المحتمل، انطلاقا من الخلية الأولى لتمثيل الحكايات التى تتجدد فى الحلقات الجماعية؛ حيث ينبثق الحدث الذى يروى ويحكى فيحيا مشاهد الحكاية وشخصياتها، ولا تمحى شخصيته وراء الدور، ولايختفى وجهه وراء القناع. إن منهجية الممثل/ الحكاية تختلف جوهريا مع منهجية الممثل/ القناع، التى تحول محور الحديث خارج دائرة التعرف المتبادل، فتكون غاية الممثل فى تأدية فنه إيجاد حديث حى يتناسق ويتحدد فيه حديثه الشخصى وصلته الذاتية بالناس والحكاية، حديث الناس والروابط التى تشير إليها الحكاية المنبثقة من خيالهم الجمعى، حديث الحكاية وكل ما تقوله الشخصيات والأحداث وما تدل عليه من واقع معيش [4].

فى هذا الإطار، تتحدد سمات العمل الجمعى على مستويين: أولا ـ يستولى الممثل على حيز التمثيل ويسيطر على النص والإخراج وأساليب التأدية بإخضاعها للحياة التى تعينها علاقته بالبيئة والتراث، ولا يجد إلا فى أنظار الآخرين (فى العمل وفى البيئة) إثبات شخصيته والمصادقة على حديثه. ثانيا ـ فى مجرى هذا العمل الذى يحرض علاقة الناس بلغتهم وذاكرتهم، ويجدد الإحساس باللحمة الجمعية المرتبطة بالتراث والحياة، يستولى الجمهور بدوره على حيز التمثيل، ويجد نفسه قادرا على التعبير مدركا احتمالات الحديث الفاعل الحى والتلاحم الجمعى، وهكذا، فإن التخيير، كما يرى روجيه عساف، بين مسرح يدور حول قلق ذاتى لفنان متألم، ومسرح يقدم احتمالات، حديث مفتوح لايترك مجالا للتردد.

ـ ٣ ـ

إجمالاً للنقاط السابقة التى أوردتها عن روجيه عساف بلغته ذاتها، نستطيع التوصل إلى أن المنظِّر اللبنانى يرفض المسرح الغربى باعتباره كيانا مركزيا بشكل قيمة مطلقة، مجردة عن سياقاتها وشروط إنتاجها الاجتماعية والمعرفية؛ فهو نموذج أصلى، مرجعى، معيارى، أو هكذا صاغته النخبة العربية وتمثلته فى حركيتها الإبداعية. ولذلك، يستهدف روجيه عساف الذى اختط لنفسه مسيرة مسرحية وفكرية معينة، من «محترف بيروت للمسرح» إلى «مسرح الحكواتى»، وتخللها إشهاره اعتناق الإسلام، ولذلك يكثر استخدامه الآيات القرآنية فى ثنايا النسيج اللغوى لفقرات كتابه (المسرحة) وكلماته، وهى ليست بذلك الاستخدام حلية تزيينية أو زخرفة مضافة، وإنما هى تلعب دورا استرشاديا، وخاتمة تلخيصية للأفكار، أقول ـ يستهدف روجيه، من نقض النموذج المرجعى للمسرح الأوروبى، أن يؤسس لمرجعية مغايرة متمثلة فى الأشكال التراثية، ليس باعتبارها فنون فرجة شعبية فقط، وإنما باعتبارها هوية حضارية وثقافية تنتج خصوصيتها فى جوهر الممارسة المسرحية وليس فى تقنياتها ومظاهرها الخارجية فحسب، ففى الواقع والتراث على السواء يتشكل لدينا الممثل/ الراوى الخارج من الحكاية والسيرة ومجالس الأنس والحلقات الجماعية، متصلا بجماعته فى أداء مشترك، بينما فى المسرح الغربى يتشكل الممثل/ القناع، منفصلا عن واقعه المحيط وبيئته الاجتماعية مؤسسا فن الاستلاب

الروحي والجسدي. ومن هنا، يركز روجيه على ثنائية الممثل/ الحكاية، والممثل/ القناع، بحيث لا يصير السؤال المعتاد: لماذا لم تعرف البيئة العربية المسرح؟ سؤالا أساسيا؛ إذ إن المهم هو تكشف خصوصيات الأداء التمثيلي في التراث والتجسدات النوعية للاتصال المسرحي كما أنتجته الجماعة المسلمة في مسيرتها التاريخية.

من هنا، رفض فكرة النموذج التأسيسي المرجعي ورفض فكرة الانتساب الخرافي إلى أصول مرجعية معيارية، والانطلاق من تفحص فن المسرحة في أشكاله النوعية المختلفة، أي أن نفهم كل ظاهرة فنية في ارتباطها بالمجموع الحي الذي يشملها وينتجها والذي يحدد الشكل المسرحي الخاص به موقعه الثقافي ووظيفته الاجتماعية ودوره العيني في حياة الجماعة. لي هنا، على نحو مجمل، ملاحظات عدة:

الأولى:

يصدر روجيه عساف عن تصور مثالي؛ يرى في الجماعة الشعبية وأشكالها التراثية كلا متجانسا مبرأ من شوائب التاريخ ولواحقه، بحيث يصبح مجرد الاندماج في كتلتها وحركتها الحية فعلا يعيد التوازن لا الانفصال، ويحقق التماسك لا الاستلاب، وهو تصور - كما أوردت - مثالي تبطله وقائع التاريخ وظواهر الواقع، لأن الجماعة القومية متغيرة وليست ثابتة نهائية، ومتحولة وليست مطلقة سكونية، وإدراك التغير لا الثبات، والتحول لا السكونية هو مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته. ورغم أن روجيه عساف يستدرك على فكرة الجماعة المتجانسة، فيشير إلى تحول الجمهور الشعبي إلى كتلة متهافتة تتفاقم فيها أعراض القصور الفكري والتأثرية السكونية؛ حيث يلدوبها سوق المجتمعات الاستعراضية في الدائرة الاستهلاكية، فتندثر مواد الثقافة الشعبية لتنهشها آلية التجارة، فإن ذلك التوصيف المغاير يظل محصورا وجزئيا؛ حيث يظل روجيه عساف في رؤيته الكلية منطلقا من تصورات مجردة للجماعة القومية، ومسقطة على تغيرات الواقع والتاريخ.

الثانية:

يربط روجيه عساف بين ظاهرتين منفصلتين، ويستخرج من ذلك الربط نتائج معينة؛ فهو يوصف بعض مظاهر المسرح الأوروبي ويقابلها بظاهرة مغايرة لدى الجماعة المسلمة، فهو يتساءل تساؤلا محوريا: «إلى أين نتجه؟»، وينطلق في إجابته من مصدرين؛ أحدهما مسرحي والآخر ديني، فيشير إلى حلبة المسرح المليئة بصراخ أبطالها التائهين الذين عبروا المرآة ولاقوا الذعر والرعب؛ أوديب وأوريست، هاملت ومكبث، دون جوان وفاوست، جاليليو ومنتظرو جودو، ولا بشر وراء المرآة، بل صحراء مجردة وفراغ العبث. وفي الوقت نفسه ولكن في حيز مختلف، يعيد المسلمون بشكل حلقي متواصل تلاوة الصلاة التي تكرر كلمات يتحدون فيها وحركات متسمة بترتيب متتابع تشير إلى اندماج الإنسان بالحركة الكونية، وهما مظهران متناقضان لفعل التعبير الإنساني. هنا يربط عساف بين ظاهرتين متغايرتين، اجتماعيا ومعرفيا، ويستقي تصورات تذهب إلى تأكيد الخصوصية القومية، وهذا خلط واضطراب واضحان، فالمسرح ظاهرة نوعية لها تجسداتها وسياقاتها الخاصة، والصلاة فعل طقسي ديني أساسا مشروط بعقيدة وتراث ومحكوم بهما، ولا يمكن ربطهما في سياق واحد.

الثالثة:

يحكم فكر روجيه عساف منطق الثنائيات المتضادة، فبالإضافة إلى ثنائية الممثل/ الحكاية - والممثل / القناع، يؤكد ثنائية أخرى هي ثنائية الفنان المبدع والفنان العضوي التي أشرت إليها، وهو تمييز ذهني مسقط لا تشكله المادة المعرفية والتاريخية ولا تبرره؛ فوصف الإبداعية لا يعني الاعتزال والانفصال، بل هو في صميمه اختلاط وتوحد ومشاركة. كما أن توصيف الفنان الأوروبي بتأكيد استلابه وانفصاله هو توصيف أحادي مجمل قائم على ابتسار ظاهرة مركبة، كظاهرة المسرح الأوروبي، واختزالها في جمل قطعية وكلية.

الرابعة:

يبلور روجيه عساف تصوراً للمدينة الأوروبية ويدرجه في مقابل تعارضي للمسرح من حيث هو اتصال جمعي وخبرة مشتركة؛ فالمدينة المركزية تشترع وتملي القوانين، تؤلف الإشارات والدلالات المجازية، إنها آلة جهنمية (وقودها الناس والحجارة) تعيش من تدمير الطبيعة والمجتمعات، وتمتص عقول الذين يعيشون فيها، حتى تصبح المركز الوحيد للوجود. هذه الحركة الخاصة للمدينة الأوروبية تبدأ بنصب السياج، ليس من أجل الفصل بين كيان وآخر، ولكن لتشييد كيان مركزى يحدد تلقائيا سلبية الكيانات الأخرى، وبالتالي سبك أجزائها في قوالب تقلد الكيان المركزى. ويشير روجيه - تجنبا للالتباس - إلى الفرق الذى يميز التكتلات المدينية فيما بينها، فليست كل المدن ظاهرات متماثلة؛ فالمدن في الشرق العربي وأمريكا قبل الاستيطان الأوروبي، وفي القرون الوسطى الأوروبية، تتواصل مع البيئة المحيطة ولا تكون سيطرتها مدمرة حتى إذا كانت طاغية. أما المدينة المركزية فتبدأ نزوعها التدميرى على ثلاثة مستويات: التعدى على الطبيعة، قطع العلاقات بين الإنسان والطبيعة، تفكيك العلاقات الجماعية، وقد أفضت تلك المدينة/ السياج، ليس فقط إلى علمنة القوة وتغريب الرؤية لتاريخ البشرية وتنميط العلاقات الاجتماعية بل، أيضا، إلى ابتسار التجربة المسرحية وعزلتها واستلابها.

لسنا بحاجة، هنا، إلى القول بأن تلك القراءة الأحادية، القطعية، للمدينة الغربية الحديثة، تبتسر العوالم المتداخلة والمركبة بمستوياتها المتعددة، الإبداعية والاجتماعية والسياسية، تلك التى كونتها المدنية الأوروبية وصاغتها مراحلها المتباينة، ولكنى أشير - أولا - إلى التباس المفهوم الذى يقصر الرؤية على أحد جوانبها، ويركزها في واحد من أبعادها، مما جعل عمل روجيه عساف في تلك الجزئية منحصرا في قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة في خصائص مشتركة.

ولعل الإشكال الرئيسى الذى تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما يرى فؤاد زكريا، يكمن في ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم «الغرب»، أى في كون هذا المفهوم منطويا على عنصرين لا ينفصلان عنه، يسير كل منهما بطبيعته في اتجاه مضاد للآخر، ويشكل نقيضة أساسية في صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقيضة ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث، متمثلة في الحملة الفرنسية بجانبيها العسكرى والثقافى، وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التى ربطت، أو فرقت، بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفى والرغبة في التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة في صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فإنها قد ولدت تشوهات مماثلة في المجتمعات التى احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفى هذه الثنائية أو كليهما معا. بتعبير آخر، فإن الازدواجية في رؤية الغرب هى ذاتها الازدواجية في رؤية الذات [٥].

وكذلك، أشير - ثانيا - إلى تضاد مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة بالمعنى الغربى لها، ومع مفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها؛ حيث يربط بين المسرح والمدينة، بوصفها علاقات وأنظمة وقوانين وليس بوصفها أبنية وشوارع وتجمعات. ولدى أدونيس، فإن العربى لم يؤسس بعد مدينة: أى حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشرى يحدد العلاقات الاجتماعية، مما يساعد على نشوء مفهومات جديدة، مقابل العلاقات والمفهومات القبلية - الدينية. المدينة التى أنشأها العربى كانت تنويعا على الخيمة وثأرا منها في الوقت نفسه، أى أنها كانت قصرا وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعى تنظيمى - حضارى؛ هكذا بقى العربى في الفكر والممارسة فاتحا، يهرب من المكان ولا يتحد بالأرض، فهى له دار إقامة وليست بعدا من أبعاد وجوده. ولذلك، بقيت العلاقات القبلية قائمة وبقيت ثقافته محتفظة بطابعها الغيبى، ففى المدينة تنشأ ثقافة تتمحور حول الإنسان لاحول الغيب،

وحول الأرض لاحول السماء، وهكذا ـ لا تزال المدينة العربية حتى الآن دون مدنية: فهى ماديا شكل أسمنتى للصحراء، وهى، اجتماعيا، شكل تراكمى للعلاقات القبلية ـ الدينية. ومن هنا، بقى العربى فى بعد التاريخ لا فى الأرض، وفى ذلك يكمن جانب أساسى مما يمكن أن يفسر كون الثقافة العربية ثقافة الذاكرة، فقد تأسست على النشيد والتمجيد، على الغناء والخطابة، لا تمزق بل وحدة وانسجام، لا سؤال بل يقين، لا بحث بل استعادة (٦).

مع تلك التوصيفات اللافتة، تظل الأسئلة قائمة ومفتوحة: هل مجرد وجود مدينة ينتج مسرحا؟ هذا الارتباط الشرطى، الميكانيكى، بين المدينة والمسرح؛ بحيث يصبح المسرح انعكاسا سببيا للمدينة ونفيا آليا للصحراء، ألا يسقطنا ذلك فى الرؤية الانعكاسية التى تقيم تماثلا بين العلاقات الاجتماعية (المدينة) والظاهرة الإبداعية (المسرح). وتبقى بعد ذلك إشارة ختامية لخصوصية التجربة المصرية فى الارتباط بالمكان والتاريخ واختلافها عن علاقة العربى بالمكان كما يحددها أدونيس، إن المكان فى التجربة المصرية ليس غائبا أو متغيرا، ولكنه قيمة مهيمنة تشكل رؤى العالم وتجربته.

ـ ٤ ـ

ينطلق المسرح الاحتفالى من نقطة أساسية هى أن الإنسان كائن احتفالى بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل؛ اكتشفه ليعبر عن حاجاته وإحساساته الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية، ويبقى بعد هذا أن نتساءل، كيف نطور هذا الفعل/ الاحتفال لنجعله فى خدمة ماهو حقيقى وإنسانى وحيوى، إن الممثل فى الاحتفال هو المعبر وأداة التعبير؛ أى أنه الجسد الذى يترجم هموم الجسد إلى لغة الجسد، يترجمها رقصا وغناء وإشارات وإيماءات وتراتيل. إن المسرح بذلك كتابة سيميائية؛ إنه التعبير بالعلامات التى تحمل داخلها دلالاتها، لهذا تسعى الاحتفالية إلى اكتشاف لغة مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والقصص والحكايات والاحتفال والأساطير والألعاب والرقص. فى هذا الإطار، يأتى رفض المسرح الاحتفالى لشكل المسرح التقليدى الذى يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق. فى هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل، بل يعتمد على التلقائية والبساطة فى التعامل مع الشخصيات المسرحية؛ بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور (٧).

وتورد بيانات الاحتفالية تساؤلات أساسية، وتحديدات حول طبيعة المسرح الاحتفالى، فتنص على أن الشئ الأساسى فى الاحتفالية هو التمييز بين الجوهرى والعرضى، بين الثابت والمتحول. وللتوصل إلى هذا الفعل، فلابد من القيام «بحفريات معرفية» تغوص فيما ورائيات الاحتفال بوصفه ظاهرة اجتماعية وفى الاحتفالية من حيث هى منظومة فكرية وفنية؛ فالاحتفال فى حقيقته ظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها وتجددها، وهى ظاهرة محركها الأساسى هو الإنسان الحى الذى يعقل الأشياء ويحسها، ويترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حى منظور، هو رقص حينا، أو غناء وتمثيل ونحت وعزف. وبهذا، كان الاحتفال مرتبطا بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما فى حالات الفعل لافى حالات الثبات والسكون (٨).

وتحدد الاحتفالية وظيفتها فى إخراج المسرح من المسرح، كما تهدف أيضا إلى تحرير الرسم من الرسم، فهى ـ فى شقها التشكيلى ـ لا تركز على اللوحة/ الصورة بوصفها بنية قارة وثابتة، ولكنها تركز على الفعل، وعلى طبيعة العلاقات قبل طبيعة الشخصيات، كما أنها تسعى إلى تحويل فعل الإبداع ـ وهو فعل ظل لزمن طويل فعلا فرديا ـ إلى ظاهرة شعبية عامة، كما

أنها تسعى كذلك إلى أن تجعل من ثنائية الفن/ الحياة وحدة واحدة؛ بحيث يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا، وهو ما يحرر المبدع من صفة الساحر والعراف ليعطيه صفة العامل.

وفى صياغات مجملة، إنشائية، يصوغ عبد الكريم برشيد تصوراته الرئيسية حول الخصوصية المسرحية العربية ونقض فكرة اقتصار المسرح على الثقافة الغربية وحدها؛ حيث يذهب إلى أن المسرح تأريخ لما أهمله التاريخ، لأنه حفريات أركيولوجية فى ماورائيات الحدث والفعل والشخصية والموقف، إنه يؤرخ للخفى والجلى، يؤرخ للحلم والفكر والجنون والهذيان والانفعال. إن المسرح كتابة،كتابة لا تتم بالأقلام ولكن بالأجساد، الأجساد الحية والمتحركة والمنفعلة والفاعلة، إنه نشاط يومى يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. فحيثما يجتمع الناس ليكونوا فيما بينهم مجتمعا، تتولد الحاجة إلى التواصل والتعبير، وبذلك تولد اللغة/ الأم، اللغة التى تتجسد فى عناصر لغوية متعددة هى الكلمة والإشارة والإيماء والمحاكاة والرقص والغناء والتراتيل والأزياء والوشم، هذه اللغة/ الأم هى المسرح (٩).

ويرفض منظّر الاحتفالية اعتبار المسرح مجرد بناية وتقنيات، وكذلك يرفض الربط بين غياب جسد الممثل وغياب التمثال فى الحضارة الإسلامية، ويتساءل: هل حقا كان الجسد غائبا فى الفن الإسلامى؟ وهل الجسد هو الدنس؟ هل نقول إن حضور خيال الظل والقرقوز وصندوق الدنيا هو حضور الصورة الجامدة وغياب الصورة/ الجسد؟ جسد الإنسان الحى الذى لا يمكن أن يقوم المسرح دونه؟ ويرى أن تلك التساؤلات تبقى بلا معنى، مادامت تقوم على افتراض خاطئ وهو غياب المسرح فى البيئة العربية.

ويجمل عبد الكريم برشيد المسيرة المسرحية العربية عبر مراحل ثلاث: مرحلة البحث فى المواد الخام العربية، أى الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحى التى يمكن أن تتجلى فى التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغانى والملاحم الشعبية والأدب العربى والتصوف الإسلامى والقرآن. والمرحلة الثانية، وتتمثل فى البحث عن شكل مسرحى عربى، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربى واستنطاق صامته، وتبقى المرحلة الثالثة متمثلة فى البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية، على ضوئها نؤسس الكتابة ونخلق للصناعة المسرحية مناهجها فى الخلق والإبداع.

ويجمل أمين العيوطى فى مقدمته الموجزة والمهمة لكتاب عبد الكريم برشيد (حدود الكائن والممكن) عددا من الأفكار الرئيسية للاتجاه الاحتفالى؛ حيث يذكر أن هذه الحركة قد توصلت إلى أن الفنون الشعبية تصلح أساسا لإقامة شكل مسرحى عربى متميز، وفى سبيل تحقيق هذا اتجهت إلى تبنى مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة، والاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وكذلك كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين فى خلق العمل المسرحى، واعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحى وحده بل يشمل أيضا أساليب التمثيل والإخراج، كما امتد الاهتمام ليشمل هندسة المسرح ومعماره وطبيعة التجمعات العربية فى ممارستها لبعض المظاهر المسرحية.

ويرى عبد الكريم برشيد، اتصالا مع النقاط السابقة، أن الاحتفالية هى تأسيس ثان للمسرح العربى، فيذكر أن الاحتفالية والتأسيس كلمتان لا تنفصلان، فنحن نعرف أن التأسيس، عربيا، له بدايتان: الأولى فى القرن الماضى، وقد تمت مع مارون النقاش والقبانى ويعقوب صنوع، أما الثانية فتتم الآن معنا، نحن الآن وهنا. وبهذا أمكن ـ وفق عبد الكريم برشيد ـ أن نقول عن هذا الفعل الجديد إنه إعادة لفعل التأسيس الأول، إنه تأسيس آخر، له اختياراته وأسسه المنهجية. غير أن إعادة التأسيس هذه لا يمكن أن تكون إجهازا على العطاءات

الفنية والفكرية السابقة؛ وذلك لأنها عطاءات الذات العربية، ولذلك تؤكد الاحتفالية فعل الاستمرار، ولكنها فى الوقت نفسه تؤكد القطيعة. إن إعادة التأسيس تلك ابتدأت مع أسماء مسرحية فى الستينيات (يوسف إدريس، على الراعى، الطيب الصديقى) ولكنها فى السبعينيات والثمانينيات انتقلت إلى الجماعات، وبذلك أصبحت أكثر فاعلية وشمولية، لأن الفعل المسرحى، من حيث هو فنون وصناعات متشابكة ومتداخلة ومتكاملة، لا يمكن دراسته إلا داخل فضاءات مختبرية تتعدد فيها الاجتهادات وتختلف لتشكل فى الختام من خلال تكاملها شيئا موحدا.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية من حيث هى تأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية، يمكن حصرها فى نقاط محددة هى:

أولا:

إنه تأسيس للمسرح العربى بوصفه كلا، وهو بهذا يختلف جوهريا عن تأسيس المدارس والتيارات والاتجاهات الغربية؛ إنه تأسيس عام وكلى، يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالى.

ثانيا:

إن ارتباط التأسيس فيه بالمسرح هو ارتباط بكل مايعنيه المسرح، أى وهو تظاهرة شعبية ولقاء ومؤسسة وفضاء عمرانى واحتفال، ذلك هو المسرح فى مستواه البسيط والمباشر.

أما المسرح، فى مستواه الأوسع، فهو المجتمع فى مظاهره ومؤسساته وعلاقاته المختلفة، وإن محاولة فصل المسرح/ الفن عن المسرح/ المجتمع لا يمكن أن تكون إلا تحريفا، للمسرح والواقع على السواء.

ثالثا:

إن التأسيس الجديد ينطلق من نحن «الآن وهنا»، وهذا مايجعل هذا المسرح مرتبطا ارتباطا حقيقيا بالإنسان العربى وبلحظته التاريخية الراهنة، وبما تفرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة؛ غير أن تأكيد الـ (نحن) لا يعنى التقوقع بالضرورة، كما أنه ليس انفتاحا بلا شروط وضوابط؛ ذلك لأن التقوقع على الذات موت، أما ممارسة التسكع الفكرى والحضارى فهو الضياع المطلق. من هنا، إذن، تأتى ضرورة البحث عن منهجية علمية للتعامل مع فكر الآخر واجتهاداته.

رابعا:

إن التأسيس فى جوهره رؤية مغايرة لعالم لايكف عن التغير والتحول، وبغير هذه الرؤية يكون التأسيس عشوائيا وفعلا لتحقيق التراكم الكمى، وذلك فى غياب أى تصور محدد لطبيعة الإضافات وحدودها، وبذلك لايعنى التأسيس المسرحى الانعزال داخل ماهو مسرحى، وذلك لأن المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسسات والأحداث والمفاهيم، وذلك لأن تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلا مطلوبا لذاته، فهو يعكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحى يكون أكثر استيعابا وتعبيرا عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان.

خامسا:

إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات فى الإبداع والنقد والتنظير والممارسة، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هى الكفيلة وحدها بإيجاد وعى مسرحى، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معا، وبهذا كان فنا وكان فكرا وكان صناعة.

وبغير هذا الفعل النظرى فإن المسرح معرض لأن يصبح ممارسة عشوائية؛ فالتأسيس بناء، ولا وجود لأى بناء من غير وجود تصميمات نظرية ومن غير تصورات قبلية، تقريبية. وبشكل عام، فإن المسرح لايمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية [١٠].

ـ ٥ ـ

عبر تلك الفقرات المجملة التى أوردتها نقلا عن البيانات النظرية، والتى سعيت إلى أن تكون دالة رغم اقتطاعها من سياقاتها اللغوية والدلالية، وحاولت من خلالها عرض الأفكار والتصورات الرئيسية لبعض مفكرى المسرح العربى ومبدعيه الذين يستهدفون خلق صيغة مسرحية عربية، يمكن لنا ـ فى نوع من المقاربة الأولى ـ إيراد بعض النقاط المجملة.

أولا:

تخلط تلك الاتجاهات بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا، والمظاهر الاحتفالية من حيث هى أنشطة اجتماعية، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة، ومنطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية؛ بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية والشعبية، قائما على إدراك التشابهات بينهما ورصدها، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية، وهى كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة، أى كيفيات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز. بلغة ثانية، فإن تلك الاتجاهات اجتهدت فى إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة، ولم تجتهد فى إدراك الفوارق بين التجربتين وطبيعة كل منهما فى التشكيل والوظيفة والسياق، فنحن لسنا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) لمحض وجود خصوصية للأخرى (الأشكال الشعبية)، بل إزاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية. وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة.

ثانيا:

ينقض روجيه عساف وعبد الكريم برشيد معا النموذج الغربى، وينتقدان استعارته وإعادة إنتاجه آليا فى الحراك الثقافى العربى، بمنطق استحالة انتقال قالب دون محمولاته الفكرية والعقائدية لكنهما ـ وهما ينقضان استعارة النموذج الغربى استنادا إلى الخصوصية القومية ـ ينتجان أو يعيدان إنتاج النموذج التراثى، وهنا استبدال نموذج بنموذج وإحلال مرجعية التراث محل مرجعية الغرب. وفى كل الحالات، هناك استعارة النموذج لا إبداعه، والاتجاه إلى مرجعية تم إنتاجها فى التاريخ وليس إلى مرجعيات تم تكوينها عبر حركية الواقع الآنى وجدل ظواهره الاجتماعية. وكذلك هناك اختزال لمفهوم الغرب وابتسار تجربته الإبداعية فى قالب واحد؛ فالغرب وفق تلك الرؤى كيان مركزى، إطلاقى، مجرد، أنتج شكلا أو قالبا معياريا، وبالمنهج الاختزالى ذاته يتم تجريد مفهوم الجماعة والإنسان والتراث وصياغته فى كليات وتصورات نهائية، وتلك أحادية فى المنهج والرؤية، فالقالب الغربى ليس واحدا، كما أن صياغة مفهومى «الغرب» و «التراث» بوصفهما ثنائية ضدية يمكن أن تسقطنا فى أطر ضيقة ونمطية؛ وذلك رغم استدراك عبد الكريم برشيد على فكرة القالب الغربى الواحد؛ حيث يشير إلى أن عددا من مبدعى المسرح الأوروبى قد تنبهوا إلى وجود أكثر من مسرح واحد، فيورد كلمات لآرتو يشير فيها إلى أن المسرح الشرقى ذا النزعات الميتافيزيقية يناقض المسرح الغربى ذا النزعات النفسية، رغم ذلك ـ يظل التساؤل قائما حول لماذا تبحث الحركة المسرحية العربية الآن عن النموذج/ الأب، إما فى التراث أو فى الغرب، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الحركات الفكرية والفنية، وصاغا من ثم تطوراتها اللاحقة؛ حيث بدت صورة الجماعة عن نفسها وعن الآخر ملتبسة، ومؤسسة على ثنائيات غير محلولة، ترى فى العالم كلا من العلاقات المتعارضة، القائمة على الاختيار القطعى بين حدين، واتخذت التيارات الفكرية بذلك شكل القبائل المرتحلة، قبيلة تنصب خيامها، منتقلة فى الزمان إلى ما تعتبره أصول الهوية ومكوناتها الأولى، بحثا عن خصوصية تراثية مجردة ونقية، فيما

تنصب الأخرى خيامها على الجانب الآخر من المتوسط، منتقلة فى المكان، تنشد أنماط الحضارة الأوروبية واستعارة هياكلها الاجتماعية والفنية واستنباتها فى البيئة المحلية، داعية إلى النموذج الغربى فى نتائجه الأخيرة، غافلة عن مساراتها التاريخية، وخطوط تطورها الفاجعة، كما لو كانت مكتسبات التاريخ منتجا صناعيا قابلا للاستهلاك والتداول بمجرد الاقتناع الفكرى بجودته وفوائده، وهكذا وقع التياران الرئيسيان اللذان ظلا يتجاذبان الواقع الاجتماعى والفنى، فى التباس المفهوم والهوية، وانطلق كل منهما من نصه الخاص فى ممارسة فكرية قائمة على استعارة النموذج، التراثى أو الغربى، متقافزة على خصوصيات المراحل الاجتماعية وشروطها.

ثالثا:

فى كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) يذهب عبد الله العروى إلى أن الفلولكلور المستعاد ـ بعكس ما يظنه مراقبون سطحيون ـ لا يمثل الثقافة القديمة، الحقيقة الأصلية، المتعارضة مع الثقافة الجديدة المفتعلة، المتولدة من التغلغل الغربى؛ بل إنها فى الواقع تشكل هى أيضا جزءا من هذه الثقافة الجديدة؛ إنها لا تميل إلى المجتمع القديم بل إلى الجديد، ذلك لأنها على الأخص تسجل تقدما حاسما لعملية التحول إلى عالم الطبقة الوسطى (البرجوازية). وبعبارة أخرى، فلأجل إدراك الدور الاجتماعى للفولكلور، فإن محتواه ليس هو الأكثر أهمية، بقدر ماهى نفسية أولئك الذين يتمتعون به. إن الثقافة الجديدة هى التى تتيح لهذا التراث أن يتخلق فعلا؛ إذ إنه لم يكن قبلا سوى مستودعات أثرية لمجتمع فاتر الحياة، وهو غير منبعث مجدد الحيوية، مفتقر بالمدلول، إلا فى البنية الجديدة، المتولدة من التجابه مع الغرب.

إن الجماعة القومية، فيما يرى العروى، لا تستعيد التراث إلا حين تكون هذه الجماعة قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق، إلى عملية انسلاخها وتبدلها، وتستطيع أن تتمتع بذلك. وبعد الحرب العالمية الثانية، بدأت فئات البورجوازية الصغيرة تهتم بالشعر الشعبى، بالأغانى الفلاحية، وبحكايات الأطفال، وفتحت الدولة متاحف للفنون الشعبية، وقدمت مساعدات لفرق فولكلورية. وفق ذلك، يعتقد كثير من المثقفين، على الأخص فى الدولة القومية، أن لسياسة مساندة الفولكلور محتوى شعبيا، وهذا خطأ؛ ذلك لأنه ليس هو الشعب الذى يقدم مشهدا عن نفسه لنفسه ـ فهذا الزمن قد ولى منذ عهد قديم ـ بل إن البورجوازية المدينية الكبيرة والصغيرة هى التى تأتى فى صورة سياح مبتذلين ـ لتصفق للاحتفالات الفولكلورية [11].

وهكذا ـ كما يرى العروى ـ فإن انبعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية، ليس اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية؛ بقدر ماهو «التقدم حاسم لعملية التبرجز»، بحيث يصبح التساؤل الذى أورده «حسن عطية» فى بحث له عن المسرح الشعبى مهما وضروريا، فهل حقيقة أن الفنون الشعبية بديل ثورى للفنون الرسمية المعبرة عن الثقافة السائدة، أم أنها مجرد «رديف فولكلورى» لهذه الثقافة الرسمية السائدة ولكن فى أشكال شعبية؟ ويضيف حسن عطية تصورا آخر حول استخدام الطبقات الحاكمة تلك الأشكال، ومفهوم المسرح الشعبى ـ وفق منظورها ورؤيتها هى ـ تكريس لقيمها وسيطرتها، فالطبقات المهيمنة تسعى إلى أن تكون قيمها الثقافية مسيدة، عمومية، ومطلقة، وهى بالتالى تستخدم ضمن ماتستخدم من وسائل التعبير والاتصال الجمعى لطرح رؤيتها على المجتمع، وهى تعيد تقديم ما استلهمته من موروثه الشعبى ملونا برؤيتها ومصالحها وفق منظورها للعالم المحيط بها، وللواقع الذى تسعى إلى امتلاكه. لذا، فقد طرحت مصطلح «المسرح الشعبى» واجهة تختفى خلفها لصياغة قيمها الثقافية عبره.

وفى ختام بحثه، يورد الكاتب فكرة مهمة، وإن كانت غير مثبتة، حول البطولة الشعبية، فيعرض لتطور مفهوم البطل الشعبى الذى صاغته الجماعة بطلا

ملحميا غير ذائب فى الجماعة، كالبطل الأسطورى، أو منفصل عنها، كالبطل الدرامى، وإنما هو وسط بين الذاتية والموضوعية:

«وما إن تخلخلت أبنية الحضارة الإسلامية وبدأت فى التهاوى حتى ضاقت مساحتا العقل والفعل العربيين مما أدى لاختفاء البطل الملحمى وتواريه مخليا الطريق للبطل القزم الساخر خلف ستار «خيال الظل» أو بارزا برأسه خلف «الأراجوز» شاجبا وهاتكا لكل المواضعات الاجتماعية والأخلاقية المحيطة به حتى ظهور البطل الدرامى الفرد فوق خشبة المسرح صارخا بفرديته المطلقة» (١٢).

وعلى ذلك، فإن القضية ـ الهوية الخاصة للمسرح العربى: تراثا ورؤية وتقنيات ـ أصبحت تشغل الآن مساحة متنامية لارتباطها الوثيق بإشكال الهوية القومية فى الثقافة والتاريخ. غير أن القضية، بعيدا عن إشكالات الهوية، تظل هى: هل نملك ـ تراثيا ـ أشكالا يمكن ابتعالها واستخدامها فى التجربة المعاصرة، مدركين ـ مع الخصوصية التراثية ـ خصوصية اللحظة الحاضرة والزمان الآنى، وإلا يصبح الأمر نوعا من الاستغراق فى التراث ضد تاريخية الإنسان الاجتماعية والفنية، فالأشكال التراثية فى ذاتها لن تغير المدلول الاجتماعى للثقافة السائدة، فهى أشكال غير متطورة، مرتبطة بسياقها الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى أنتجها، ومسألة ابتعالها كما هى تجعل المسرح متحفاً أثريا لأشكال منقرضة.

رابعا:

أشرت فى فقرة سابقة إلى التضاد بين مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة ومفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها، وأشير الآن إلى تضاد ثان بينهما؛ فعساف يقيم بناء تماثليا بين الأشكال التراثية كما أنتجتها الجماعة القومية وخصوصية التجربة المسرحية العربية، فى حين يقيم أدونيس تقابلا حديا بين بنية الثقافة العربية وعالم المسرح، ويذهب إلى أن المسرح فى جوهره نقيض للذهنية العربية الاتباعية؛ فقد نشأ العربى ـ فيما يرى أدونيس ـ ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، بل إنها ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيدى الطبيعة وماوراء الطبيعة، السؤال الذى طرحته، طرحته مرة واحدة وإلى الأبد، إنها ثقافة الإيمان لا التساؤل، وهى من هنا ثقافة وصفية حكمية، لاتحليلية نقدية. لكن المسرح، جوهريا، قلق: قلق وجود وقلق مصير، وهذا يعنى أن الإنسان مسرحيا هو مركز الكون، ويعنى، تبعا لذلك، أن نبدع مسرحا هو أن نعرض للأسئلة الحاسمة فى حياة الإنسان، أن نمسرحها ونعيشها كما نطمح أن تكون، وهذا كله يتم فى حركة تكشف عن انفصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون وفق الثقافة التى نشأ فيها العربى تاريخيا. وبصورة مجملة، فإن العقل العربى عقل قابل وليس ناقدا، ولذلك لايستطيع إنتاج المسرح وممارسته، لأن من قوام ثقافته الكبت واليقين والأقنعة.

لست هنا فى مجال فحص ذلك التصور الأدونيسى الذى يرصد العالم بوصفه منتجا نهائيا لذهنية ثابتة وكلية، ويدرجه فى ثنائية ضدية مع عالم المسرح، من حيث هو عالم إشكالى قائم على قلق الوجود والمصير، وإنما تكفينى الإشارة إلى ذلك النزوع الأدونيسى المتجسد فى كتاباته المتعددة نحو عزل الظواهر عن سياقاتها التاريخية وإجمالها فى أنساق فكرية ولغوية مجردة ومطلقة، كما أن التقابل الضدى الذى يقيمه أدونيس بين الذهنية العربية (الاتباعية) والتراجيديا، إنما يستعير المفهوم الغربى للتراجيديا القائم على صراع المقادير والإرادات. ولكن: هل لدينا اليوم إبداع مسرحى متميز، كما نقول ـ مثلا ـ إن لدينا إبداعا شعريا متميزا، أو كما نقول إن لدينا إبداعا متميزا فى الرواية أو فى الفنون التشكيلية؟ ـ يتساءل أدونيس، وتأتى إجابته

بالنفي قاطعة، ويبرر ذلك بعدم وجود الرؤية المسرحية المتميزة، وإلى أن الإنتاج المسرحي لايزال قائما على الاكتساب والاقتباس، لاعلى صعيد التقنية وحدها، بل أيضا على الصعيد الأكثر أهمية، صعيد المشكلة الدرامية أو المسرحية، فما المشكلة الدرامية في المسرح العربي؟ قد يكون هذا سؤالا صعبا. لنسأل، إذن، سؤالا آخر: كيف بدأ المسرح العربي؟ يجيب أدونيس: إنه بدأ ضمن المشكلة الدرامية الأوروبية، وهو الآن ينمو داخل هذه المشكلة، فالخلل إذن مزدوج: خلل بداية وخلل نمو. وقد تنبه بعض المشتغلين في المسرح إلى هذا الخلل، فحاولوا أن يتخطوه، لكن بخلل آخر: العودة إلى «أصل» عربي للمسرح، ويذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية إنه أصل مسرحي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: على مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري (الذي يراه بعضهم أصلا مسرحيا)، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحي آخر).

ليس المستهدف، هنا، نقض الإجابة القطعية لأدونيس وصياغة إجابة أخرى تتوصل إلى وجود إبداع مسرحي متميز، المستهدف هو تأكيد تلك النقطة الجوهرية في التأمل الأدونيسي لظاهرة المسرح وتجسداته الآنية، وأعني: غياب الرؤية المسرحية المتميزة. وفي تلك النقطة، يبدو لي أدونيس صائبا ومقنعا؛ وذلك لأن الظاهرة المسرحية متوفرة كتابة وأشكالاً وتقنيات، ولكنه توفر مبتسر، وجزئي، وبلا ذاكرة، قائم على الاستهلاك والتكرار وإعادة إنتاج العلاقات، في سياق مرحلة تحولات. وهذا يعني أن التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يوجه كتاب المسرح والمشتغلين به، ويفترض التأسيس نقدا جذريا وإعادة نظر جذرية، ويعني ذلك أمرين: الأول، هو أن الموروث القائم الجاهز عنصر استلاب وضياع، والثاني هو أنه لايمكن التوفيق بين الأفكار الجاهزة، سواء كانت موروثة أو مذهبية، واندفاعة الإبداع وتفجراته الخلاقة. الموروث أو المذهبي يمثلان فينا وفق ذلك ثقافة القبول، ولايتم الإبداع إلا خارج هذه الثقافة. إن من شروط المسرح أن يكون نقديا تجاوزيا لكي يكون تأسيسيا، ومن شروط التعبير، لكي يكون تغييريا، أن لايتم ضمن إطار المحاكاة أو الاستعادة، بل ضمن إطار التفجير ونقض الصياغات الثابتة، وهو مالا يمكن أن يتم باستعارة النماذج وابتعاث الأشكال، تراثية كانت أو غربية.

المراجع:

١ ـ سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٠، ٢١.

٢ ـ سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص ٨٢.

٣ ـ روجيه عساف، المسرحة، دار المثلث، بيروت، ص ٥١.

٤ ـ روجيه عساف، المرجع السابق، ص ٦٥.

٥ ـ فؤاد زكريا: نحن والغرب، بحث مقدم لندوة مئوية الهلال.

٦ ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧٠.

٧ ـ أمين العيوطي: «الاحتفالية كما أراها»، مقدمة، ضمن «حدود الكائن والممكن»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ٢٥.

٨ ـ البيان الثالث للاحتفالية: «البيان»، العدد ١٤٨، يوليو ١٩٨١، الكويت، ص ١٢٤.

٩ ـ عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠، ومابعدها.

١٠ ـ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، الفكر العربي، العدد التاسع والستون، السنة الثالثة عشرة، ١٩٩٢، ص ١٥، ومابعدها.

١١ ـ عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، ص ١٥٥.

١٢ ـ حسن عطية، مسرحة الموروث الشعبي بين الثابت والمتغير، بحث مقدم إلى المهرجان القومي الأول للفنون الشعبية.



المسرح العربى المعاصر
مابين التراث والحداثة

رأفت الدويرى *

«الحداثة» و «التراث» كلمتان ظاهرهما التناقض. ولنفض هذا التناقض الظاهرى بينهما، علينا أن نتعرف، ثم نتفق على تعريف كل منهما. وقبل الدخول فى دوامة التعريفات والمصطلحات، فلنستمع إلى الفيلسوف نيتشه الذى يؤكد ضرورة التراث للحداثة بل تلازمهما؛ إذ يقول:

> «إن الفنان الحديث يلقى بنفسه فى أحضان الماضى لأنه يحتاج إلى التاريخ (ولعله يقصد التراث) باعتباره المخزن الذى تحتفظ فيه كل الأزياء ـ وسيكتشف الفنان الحديث أنه لا يوجد زى بعينه يناسبه ـ ولهذا يستمر فى تجريب زى بعد آخر».

تعريف الحداثة

يجدر بنا أن نختار واحداً من بين التعريفات العديدة ـ بل التعريفات اللانهائية لمفهوم الحداثة ـ التى توشك أن تجعل من الحداثة حداثات.

فالحداثة ليست فقط الأخذ بالجديد ورفض القديم، بل العكس هو الصحيح فى رؤية بعض مفكرى وفلاسفة الحداثة. والفنان الحداثى تتنافر، بالضرورة، ذاته مع حاضره ـ مع واقعه الجديد ـ فإذ به يشعر بحنين شبه رومنسى إلى الماضى ـ إلى التراث.

والفنان الحداثى يعود إلى الماضى ـ لا مرتدا أى سلفياً وبالتالى مسلما بمسلماته ـ وإنما يعود إلى التراث متسلحا بروح الحداثة ـ تلك الروح الإيجابية ـ الناقدة، التى ترفض الاستسلام لمسلمات التراث. وهنا يكون صدام الفنان الحتمى مع تراثه؛ وهو صدام لا يعنى الانفصال أو الانقطاع عنه، لكيلا يحرم حداثته من عمق أساسى ومهم هو عمق التراث.

يرفض المستقبليون Futurists الماضى وتراثه، فيديرون ظهورهم له تماما فى قطيعة واضحة. وهذا ما يرفضه جزء كبير من كبار فلاسفة ومبدعى الحداثة اليوم.

إذن، فلنتفق على أنه لا تناقض بين الحداثة والتراث، بل إنهما متلازمان بالضرورة.

---

* مؤلف ومخرج مسرحى مصرى.

والآن: ماذا عن تعريف التراث ؟

يمكن أن نرجع إلى الملحق الأول [١] فى نهاية هذه الدراسة لنتعرف تعريف التراث وصوره - بل مصادر التراث - ولنكتشف فى هذا التراث منجمًا حافلاً بالثمين من الجواهر واللآلئ التى تنتظر تعاملنا معها ، أن نجلوها بقسوة ، لنخرج منها بحداثتنا المسرحية.

وفى هذا الصدد ، فلنستمع إلى الفنان المغربى عبد الكريم برشيد وهو يحذرنا من نسيان أن التراث - تراثنا - ليس خارجنا ؛ ليس حبيس الكتب الصفراء :

«فالتراث داخل ذواتنا - التراث ليس له وجود خارج الأنا ، خارج النحن . التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقى كل الذوات .

فهل يعقل أن يبتعد المبدع المسرحى بل هل هو بقادر أن يبتعد عن مجال جاذبية الدائرة السحرية للتراث وخاصة الشعبى منه !

هل يعقل أن يفرط المبدع المسرحى فى ذاته - فى تراثه» [٢] .

تراثنا - تراثات

إن مجرد نظرة خاطفة إلى الملحق الأول تجعلنا نكتشف أن تراثنا «تراثات» .

بداية ، فلأعترف بفضل محمد رجب النجار مع آخرين فى إعداد هذا الملحق الأول، [٣] فهناك التراث الحضارى - حضارات العالم القديم - والتراث التاريخى، والتراث الدينى ، والتراث الصوفى ، وتراث المسرح الشعبى .. إلخ ، وأخيرا هناك التراث الإنسانى فى الأدب عامة والمسرح خاصة . وأضيف إلى تلك التراثات، التراث الذاتى للفنان المبدع ، والمقصود به السيرة الذاتية للمبدع بأسودها وأبيضها ؛ طفولته ، أحلامه ، وكوابيسه. وهذا النوع من التراث يندر التعبير عنه فى بلادنا ؛ إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة الأدبية لكى يعرى ذاته فى مسرحية يكتبها أو يخرجها، مثلما فعل جان جينيه فى مؤلفاته المسرحية أو المخرج كانتور البولندى فى إخراجاته الإبداعية.

والآن : ماذا عن اتجاهات التجريب فى التراث؟

طبعا هناك اتجاهات عامة للتجريب المسرحى، بغض النظر عن التراث. وهنا يمكن أن أحيل إلى الملحق الثانى الذى يتضمن المحاور الأساسية للتجريب، ولقد سبق أن قدمته فى إحدى ندوات المسرح التجريبى بالقاهرة [٤] .

ولقد كان للمبدع المسرحى العربى ثلاثة اتجاهات فى التعامل مع التراث أو استخدامه:

أولا : المسرحة الحرفية للتراث، وهى مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانيا: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة، لإسقاط واقع حاضره على وقائع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثا : تطويع التراث للحاضر - مع نظرة للمستقبل - وذلك بالخلاف ، بل الصدام معه، مع التراث، بهدف إعادة قراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر.

مسرحيون عرب ومسرحياتهم التراثية:

ويمكن أن نلقى نظرة أخرى على الملحق الأول، لنتعرف كتاب المسرح العربى ومسرحياتهم التراثية. وهنا يجب أن أعترف بفضل أستاذنا على الراعى وكتابه (المسرح فى الوطن العربى) [٥]، وقد توقف فيه عند رصد كتاب الستينيات فى المسرح المصرى، وربما فى المسرح العربى أيضا.

وأيضا أعترف بفضل الناقد المغربى عبد الرحمن بن زيدان وكتابه (أسئلة المسرح العربى) [٦]، وأيضا كتاب

(حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى) للمنظّر والكاتب المسرحى عبد الكريم برشيد [٧].

وحيث إن لكل جيل نقاده ـ كما يقولون ـ فلقد رجعت إلى كتابى الباحث مصطفى عبد الغنى عن : مسرح السبعينيات[٨] ، ومسرح الثمانينيات[٩] . ويكشف لنا الجدول عدداً كبيرا من أسماء كتاب مسرح مصريين غير مسموع عنهم؛ جيل وربما جيلان من كتاب المسرح، واجهوا، ويواجهون حتى الآن، التجاهل المقصود من مديرى مسارح الدولة بمصر، فضلا عن تجاهل نقاد الستينيات لهم، ربما تعالياً عليهم؛ فلقد مات المسرح المصرى بعد الستينيات، ومصر فى نظرهم لم ولن تلد كتابا للمسرح بعد أن صمت كتاب الستينيات، أو اتجه بعضهم إلى الإعداد المسرحى عن مسرحيات عالمية.

هذا الجيل ـ فيما أتصور ـ علاقته بالمسرح عامة وبالتراث خاصة علاقه أصيلة، بل أكثر أصالة من علاقة كتاب الستينيات بالتراث. لأن هذا الجيل قد بدأ يكتب بعد نكسة ٦٧ ، وعانى ما عانى من موت حلم اليقظة الذى عاشه طفلا، فصبيا، فشابا أثناء زهوة الستينيات.

والآن فلنتساءل:

هل حقق المبدع المسرحى العربى تأصيل مسرح عربى حقيقى؟

والإجابة أتركها للفنان جواد الأسدى الذى يقول:

«هناك عدد غير قليل من النصوص العربية التى تدعى الأصالة وتريد طرق باب التأصيل.
لكنها لا تستطيع
لا لأنها لا تريد
ولكن لأن مقومات وعناصر الخلق ناقصة.
ابتداء من عدم القدرة على البناء الدرامى

وانتهاء بالافتقار إلى البعد الفلسفى والمعرفى، فالتأصيل هو التجديد.

وذلك بالتجريب فى إعادة خلق بنية النص الدرامى كتابة وعرضا مما يمنح المتفرج إمكانيات مركبة للفرجة للخروج بجدل أخاذ مبنى على لذة أخاذة.

إن اعتماد الكاتب المسرحى العربى على سياق حكاية تراثية ، أو استخدامه لإيقاعات ومناخات عربية كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع ـ ليس بالأمر الكافى ليمنح نصه مذاقا دراميا رفيعا»[١٠].

ولعل هذا ما يقصده عبد العزيز حمودة فى دراسته القيمة بعنوان «الحداثة ـ والمسرح العربى»، حيث يشير إلى:

«ظاهرة الحداثة الشكلية التى طرأت على الأشكال المسرحية فى بعض البلدان العربية، دون أن تسبق ظاهرة الحداثة الشكلية حداثة حقيقية فى العلاقات أو الأطر الإنسانية اجتماعية كانت أو اقتصادية .

إن (التحديث) الصناعى والاقتصادى والعلمى والفكرى كان شرطاً للحداثة الغربية وهذا ما لم يحدث فى كثير، إن لم يكن فى جميع، البلدان العربية.

ومع ذلك فإن المثقف والمبدع العربى لم يعد قادرا على الانفصال عن المتغيرات الثقافية فى أوروبا . وبفضل وسائل الاتصالات الحديثة المذهلة تعرف المثقف والمبدع العربى على التجديدات الشكلية فى الإبداع العربى من رواية وشعر ومسرح.

فتبناها المبدع العربى وحاكاها ـ وفى أحيان كثيرة كان ينجح فى تطويعها لمعطيات مسرحية فى المضمون ـ ومع ذلك ظلت تلك الحداثة الشكلية بعيدة عن الحداثة الغربية» [11] .

فماذا عن الحداثة الغربية؟

فلنحاول تعرف الملامح الفنية والفكرية للحداثة ؛ طريقنا الأوحد ـ فيما يبدو ـ لتأصيل مسرح عربى حداثى ـ ولتحديث تراث عربى أصيل.

وقبل أن أستعرض الملامح الفنية والفكرية للحداثة ، فلأعترف بفضل خالدة سعيد ومقالها «الملامح الفكرية للحداثة» [12] .

إن بداية الحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة الشكل المسرحى وتنويره، وما إلى ذلك من جزئيات لا تكتسب دلالاتها إلا من الموقف الفكرى والفنى للفنان الحداثى من التراث ، بل إن الحداثة هى تجسيد لهذا الموقف. والحداثة صراع مع القديم ـ مع التراث. وتاريخ الحداثة فى حقيقته سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته ، لنفى الاستلاب الذى يعانى منه الإنسان بعد أن تتحول منجزاته ـ وقد تجمدت ـ إلى قوة داخلية تملكه وتسيره ، بعد أن كان الإنسان هو مالكها ومسيرها فيوما ما كان هو مبدعها ومنتجها.

ملامح الحداثة

وإذا توقفنا عند ملامح الحداثة ، فسوف نرى أن هناك مجموعة من هذه الملامح :

الملمح الأول للحداثة :

يتصل بالإنسان أولا وأخيرا ؛ فالإنسان الحداثى مصدر المعايير بعد أن كان خاضعا لمعايير من خارجه ـ من المجتمع ومن السماء .

الملمح الثانى للحداثة:

يتصل بالإنسان وموروثه ، فالفنان الحداثى يجرب ، ويعيد التجريب ، فى تراثه ، وإن كان هذا التجريب يتم بشروط :

- أن يملك هذا التراث لا أن يملكه التراث.
- أن يملك حق إعادة النظر فى القداسة التى اكتسبها هذا التراث.
- أن يملك حق نزع الأسطورية عن المقدس من التراث.
- أن يملك حق أن يجعل هذا التراث موضوعا للبحث العلمى.
- وأخيرا ، أن يملك حق طرح الأسئلة حول هذا التراث. والبحث عن إجابات عن هذه الأسئلة.

وإذا تساءلنا ، بقدر من المصارحة مع النفس : هل نملك نحن المسرحيين العرب تراثنا أم أن تراثنا يملكنا؟! فلنعترف أن تراثنا يملكنا ـ ولا نملكه !!

وإليكم الأمثلة:

مثال (١) : فى المهرجان التجريبى قبل السابق أراد المرحوم المخرج الشاب المبدع منصور محمد ـ أن يملك تراثه ـ أن يصطدم به ـ لتحديثه، فماذا حدث !..

قام بعض ضيوف المهرجان مشكورين بالتحريض على المخرج المبدع الخلاق ، وتم حصاره حتى الاختناق ، حتى الموت.

مثال (٢) : الإبداع الدرامى المصرى فى التليفزيون المصرى يمر عبر «مصافى» زواجر وممنوعات وتابوهات تراثية سلفية تتبناها الشركات البترو ـ دولارية.

مثال (٣) : مصادرة (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ .

مثال (٤): مصادرة (مقدمة فى فقه اللغة) للويس عوض. حتى تراثنا اللغوى نصر على تقديسه.

مثال (٥): جامعة مصرية عريقة توقف ترقية باحث حداثى هو نصر حامد أبو زيد؛ لأنه أراد أن يمتلك تراثه ويضعه تحت مجهر البحث العلمى .

مثال (٦) : مصادرة ديوان (آية جيم) للشاعر الحداثى حسن طلب ..

فلنعترف بأن تراثنا يملكنا ، ومن ثم يستحيل للمبدع المسرحى أن يحدث تراثه.

إن الحداثة تعنى نزع النموذج، بل هدم هذا النموذج لبناء نموذج مغاير ـ ثم تهدم هذا النموذج المغاير ـ لبناء نموذج أكثر مغايرة، وهكذا هدم فبناء فهدم.. هذه هى الحداثة؛ ترفض أبوة الماضى ، وذلك بإسقاط الوصمة عن الماضى وأشكاله أو نماذجه باعتبارها أشكالا تاريخية (لاقدسية خالدة) قابلة للتغيير .

وفى ذلك يقول جبران فى كتابه (النبى) :

«الحياة لا ترجع للوراء الحياة لا تلذ لها الإقامة فى منازل الأمس.
ولهذا أيها الآباء
أنصحكم بالجهاد ..
الجهاد المستمر «للتشبه بأبنائكم».

الملمح الثالث للحداثة:

يتصل بأن الحداثة تعنى خلاص الإنسان من الاستلاب. فعندما يصطدم الإنسان بمنجزاته السابقة (التى تحولت مع الزمن إلى تجريدات غيبية وبنى وتقاليد وأنماط ونماذج ـ تسلب الإنسان فعاليته ، أى يصبح الإنسان مسلوب الإرادة والوعى حيال منجزاته المتجمدة)، وتصبح هذه المنجزات هى الفاعل والإنسان مبدعها ومنتجها يصبح مفعولا به وربما مفعولا فيه ، فإن الحداثة تحض الإنسان على أن يصطدم ، بأن يصطرع مع منجزاته تلك ليحقق إنجازاً جديدا ، إبداعا أحدث.

وقد تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بدايتها ، فى الصراع ضد المؤسسات الدينية ، وضد كهنوت الكنيسة، وضد التقاليد الاجتماعية والمسلمات الموروثة كافة.

وهذا الصراع نفسه ، قد خاضته الحداثة الأوروبية ضد التقاليد الأدبية والمسرحية ، لصالح الإعلاء من شأن كل حرية فردية، ابتكارية، عفوية ، سواء على مستوى الفن أو الفنان. بل إن هناك «حداثة عربية» كانت ـ وكان فعل ماض ـ أقصد الحداثة العباسية التى خاضت صراعا ضد الثبات والاتباع المتمثلين فى المؤسسات التقليدية، لتحقيق التعبير والإبداع والعقلانية ، وذلك بظهور حركات التمرد والخروج والتفلسف التى استهدفت نصرة الحضارة على البداوة ، والعقل على النقل ، والإبداع على الاتباع ، والاجتهاد على التسليم بالمسلمات .

وإذا توقفنا وقفة ثانية مع النفس ، لنتصارح ونتساءل: ماذا عنا ـ نحن العرب ـ الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فلنعترف بأن الفنان المسرحى العربى فى موقف لا يحسد عليه أو هو فى حالٍ يجسده الفنان جواد الأسدى بقوله :

«إن التأصيل والحرية صنوان ، وبالتقائهما وتلاقحهما يشكلان ضرورة ملحة لخرق المحرمات، التابوهات المفروضة» (١٣).

وفى سياق هذا الحال السيئ نفسه ، يمكن أن نتذكر عدداً من المسرحيات :

مسرحية (ثأر الله) للشرقاوى، مسرحية (هكذا تكلم الحسين) لمحمد عفيفى، مسرحية (إله إسرائيل) لأحمد باكثير، مسرحية (محمد) لتوفيق الحكيم.

وهى كلها مسرحيات تنتمى إلى ما يسميه عصام عبد العزيز [١٤] . «مسرحيات التابو - أو الخوف المقدس - وممنوع عرضها بأمر مقدس». فى المقابل يستطرد عصام عبد العزيز : «هناك فى أوروبا وأمريكا مسرحيات عن شخصيات دينية توراتية، كمسرحية «موسى» للكاتب المجرى إيمرى موداتش ومسرحية «المسيح النجم الأعلى» وغيرها - تعبر بلا اعتراضات أو ربما بالرغم من اعتراضات المؤسسات الكنسية فى أوروبا. فى أمريكا رفضوا المنيح ، فماذا عنا نحن هنا ، الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة؟

ومرة أخرى فلنعاود الاستماع إلى جواد الأسدى :

«بيتربروك - منوشكين - كانتور - تشينا - جروتوفسكى وغيرهم - جميعا قد أسسوا عروضهم المسرحية بالارتكاز على حرياتهم، وطغيان أحلامهم الفنية».

وها أنا أتساءل مع الأسدى ، فى مرارة وربما فى خجل : إلى أى حد كان بيتر بروك مثلا يعانى من حصار على صعيد حريته الشخصية ؟ هل عانى بروك من الشعور بالاستلاب المفزع؟! هل من مخبر كان يتبع ظل بروك؟ هل من رقيب يقص لسانه وكلمته - وقلبه؟

الملمح الرابع للحداثة :

يتصل بأن الفنان الحداثى كى يواجه ذاته وينقدها ، لابد من تصدع وانقسام تلك الذات .

إن معتقدات الإنسان وطقوسه وثقافته الدينية والاجتماعية ، وغير ذلك مما نسميه بالذاكرة الثقافية للإنسان ، هى امتداد لهوية الإنسان ، جزء من ذات الإنسان فإذا نقض ذاته ليواجه ذاته أو يتجاوزها لينقدها وهكذا يصبح إبداع الفنان الحداثى مسرحا لانقسام الذات - ذاته بل إلى تعدد الأنا ، وهذا يعنى أن الصوت الفردى الأحادى المعين والواضح ، يتوارى فى الإبداع الحداثى لصالح صوت مبهم يجمع فى آن ما بين الشخصى واللاشخصى ، المحدد والمجرد، الذاتى والموضوعى ،الفردى والجمعى. وفى المسرحية الحداثية تتعدد «أنا» الفنان وتزدوج، من خلال شخصيات المسرحية ؛ إذ إن الذات المتصدعة المنقسمة للفنان الحداثى تتلبس أصوات شخصيات مختلفة نابعة من الذات الواحدة.

لعل هذا هو سر ارتباط الإبداع المسرحى الحداثى بالتجربة الصوفية ، وفى هذا الصدد يمكن أن أشير إلى التجربة التى خاضها الفنان جواد الأسدى فى قريته بالعراق منذ أن كان طفلا تربى على مشاهدة ، بل على المشاركة فى ، ما يسميه «بطقوسية عاشوراء» الشهيرة «بالتعازى»، وها هو وقد أصبح فناناً مسرحيا ناضجا يقول :

«إن المسرح لا يمكن أن يزدهر إلا فى طغيان دوره الصوفى فالمسرحية العالمية بدءاً بمنهج ستانسلافسكى، والمعاناة والتقمص جوهره، ومرورا بجروتوفسكى وممثله الراهب أو الزاهد الصوفى ، ووصولا إلى بيتر بروك الذى يمزج بين جوهر منهجى ستانسلافسكى وجروتوفسكى مزجا يضيف إليه حداثة بصرية عالية.

إن خلاص المسرح الحديث الآيل للانهيار نتيجة لاتجاهه نحو السوق والسياحة.. مثل هذا المسرح خلاصه فى طغيان دوره الصوفى، أى الإيمان العميق باللحظة الدرامية أسوة بالمؤمن فى طقوسية عاشوراء الذى يصل إلى حالة التقمص فوق المسرحى ذات الطابع الغيبوبى، أى التلبس المطلق القريب من المس والجنون. إن المؤمن فى طقوسية عاشوراء يندمج - ينحل - يذوب - يتفكك كى تحل فيه الشخصية الدينية التى يتقمصها وهو أمر قريب

الشبـه بما يطلبه جروتوفسكى من ممثل معمله.. الذوبان فى الشخصية حتى يستحيل الممثل إلى قربان تطهيرى على مذبح الشخصية التى يمثلها.

وفى طقوسية عاشوراء ليس هناك ما يسمى بمتفرجين ؛ إذ إن جميعهم يغوصون فى المشهد الشعائرى المجسد حتى يستحيلوا هم إلى نفس الشخصية المجسدة.

« لطمة على الصدر من أجل الحسين

لطمة على الصدر من أجل الشعب. ضربة سيف على الرأس من أجل الشعب ».

هكذا تنشد الجموع أثناء شعائر طقوسية عاشوراء . وهنا يمتزج السياسى بالدينى ، الدنيوى بالأخروى ، الواقعى بالطقوسى ، المعقول باللامعقول .

إن إعادة تجسيد واقعة مقتل الحسين الهدف منها إتاحة فرصة للجموع لتعبر عن حياتها الحاضرة الآنية ـ الدموية.

إن هذه الطقوسية وهذا الإنشاد العاشورائى يتحول إلى « كرنفال» حى معاصر يتصادم مع اللحظة الآنية الصارمة.

هذا الكرنفال يكاد أن يكون سحرا وجذبا من لحظات التمسرح فى أروع المشاهد الشكسبيرية»(١٥).

الملمح الخامس للحداثة :

يتصل بأن تصدع ذات الفنان الحداثى يستتبع بالضرورة تصدع ذاكرته الثقافية ، أو الصورة المعرفية القديمة للفنان. والحداثة تستوجب تكسير هذه الصورة المعرفية ؛ بمعنى تفكك وزعزعة الذاكرة الثقافية ، وذلك بإعادة الفنان الحداثى قراءة تلك الذاكرة التراثية وفق منظور متطور حداثى. إن المبدع الحداثى عندما يعيد قراءة ماضيه ـ موروثه ـ فهو يستهدف إبداع هذا الماضى. وإبداع الماضى من جديد ضرورة لابد منها لإبداع الحاضر . ولإبداع الماضى، يستحضر الفنان الحداثى صور الماضى والموروث استحضارا يتفق ومنظوره الحداثى فيلتقط من تراث الماضى الجوانب المبتكرة ، أو الجوانب الشخصية ـ وبالذات الحلمية، فضلا عن الجوانب الخارقة للمألوف. كما أنه يحرر الذاكرة الشعبية المكبوتة بفعل تحكم الثقافة الرسمية فى ذلك التراث الشعبى .

ومن الأساليب الفنية فى الروايات والمسرحيات الحداثية لتكسير الذاكرة الثقافية :

ـ تكسر السرد أو الحكى التقليدى الذى يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة الثقافية ونسق عملية التذكر .

ـ خرق السرد أو الحكى التقليدى باختراقات غير تقليدية ـ غير منطقية كاستخدام الأحلام الشخصية والفنتازيا ، مما يترتب عليه اهتزاز منطق السرد أو الحكى التقليدى ، وبالتالى تكسر تسلسله التتابعى الزمنى.

إن كسر السياق التقليدى للسرد أو الحكى ، يعنى تدمير الذاكرة الثقافية الموروثة ، وبالتالى سقوط سلطتها التسلطية.

وليتحقق التكسر الداخلى لسياق السرد أو الحكى بتداخل الأزمنة والأمكنة ، يتجزأ السرد أو الحكى إلى لحظات أو لقطات شبه سينمائية متقطعة. ويتداخل الواقع اليومى بالحلم وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات ، وتندمج الشخصيات بالأمكنة ، ويتحرك الحوار فى خطوط متكسرة لا تتقابل أو تتلاقى.

الملمح السادس للحداثة :

. يتصل بإسقاط عصمة المطلقات. إن القطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية وإسقاط النماذج واستبدال ذلك بالتجربة والكشف وتدمير الذاكرة الثقافية.. كل هذا

يعني إسقاط كل ما يقوم منفصلا أو متعاليا على الإنسان، أي إسقاط عصمة المطلقات الميتافيزيقية والإيديولوجية.

ولهذا ، فالإبداع الحداثي يعبر عن كلية الحضور الإنساني ، وعن كلية التجربة الإنسانية في شمولها. ولهذا أيضا ، فإن الإبداع الحداثي، والمبدع الحداثي يطمحان إلى النبوة، إذ إنهما يتطلعان إلى التعبير عن الديني (وليس الدين) وعن الأسراري (وليس الشعائر الدينية) . وليحققا ذلك ، يستعير الفنان الحداثي اللغة الصوفية بوصفها لغة تعبر عن شمولية التجربة الإنسانية الباحثة عن حركة الإنسان المصيرية.

الملمح السابع للحداثة :

يتعلق بطموحها إلى القيام بدور فلسفي ، وبالذات فلسفة التغيير . وفي هذا الصدد يقول أدونيس ، الشاعر الحداثي:

> «لا القصيدة ولا الرواية ولا المسرحية ولا اللوحة لها فعل مباشر مشارك في تغيير التاريخ مشاركة مباشرة.
>
> ومع ذلك فجميع تلك الإبداعات لها قدرة التغيير بشكل آخر، إذ تقدم صورة جديدة أفضل للعالم، أي أنها تعيد خلق العالم ـ تغير العالم».

الملمح الثامن للحداثة :

خاص بعلاقتها مع العلوم الإنسانية. فالإبداع الحداثي عامة ، والمسرح الحداثي خاصة ، ينهل من أشكال الأدب والفنون الشعبية ومن النصوص الصوفية ومن الرموز الأسطورية. ففي نسيج النص الحداثي عامة ـ والنص المسرحي الحداثي خاصة ـ تسللت وتتسلل أشكال إشارية كالإشارات الرياضية ـ أو الحروف المكررة دون أن تشكل كلمة أو كلمات ـ كأن مبرر استخدامها أن هناك قوة سحرية كامنة في تلك الحروف أو تلك الأشكال الإشارية.

وهناك نصوص حداثية تطمح إلى استيعاب أشكال التميمة ، مع استخدام الغريب وغير المألوف من اللغة وتطمح إلى الإفادة من الأصوات البشرية المجردة، كالصرخات والتأوهات والتنهدات .. إلخ .

الملمح التاسع للحداثة :

يتصل بالبحث عن خصوصية الأشكال . إن البحث والتجريب عموما سمة أساسية من سمات الحداثة، ويميل الفنان الحداثي إلى التجاوز ، إلى كشف واستكشاف أشكال ذات خصوصية . ويتأتى له ذلك بكسر الشكل المتناسق، وبإسقاط النمط المعمم ، و بالخروج على التصميم المسبق.

والحداثة لا يمثلها شكل ما بعينه ، حتى لو كان قد سبق لهذا الشكل أن عبر يوما ما عن موقف حداثي. فالحداثة تجاوز مستمر للأشكال بحثا عن الخصوصية والتفرد وتحقيقا لإبداعية الإنسان وحريته. ولقد وصل الأمر ببعض الفنانين الحداثيين إلى خلط وتداخل الأنواع الأدبية كالمسرواية والمسرـ بناريو ، والبحث في خصوصية الأشكال وتداخلها مستمر إلى ما لا نهاية.

الملمح العاشر للحداثة :

يتصل بالحداثة وأسطورة (الموت ـ الولادة) . هذه الأسطورة قد سيطرت على غالبية الإبداعات الحديثة ، وذلك :

أولا : لأن أسطورة (الموت ـ الولادة) في مختلف صياغاتها وأشكالها (كأسطورة تمزيق أوزيريس وجمع أشلائه ثم بعثه ، أو أسطورة تموز، أو أسطورة الفداء المسيحي والقيامة من الموت) ؛

هذه الأسطورة تجسد الهم الحضارى أو القومى العام للإنسان.

ثانيا : إن أسطورة (الموت ـ الولادة) تعبر عن دورة الحركة الحداثية . فهناك أشكال قديمة تموت لتولد أشكال حداثية تموت بدورها ـ بعد أن تصبح تقليدية ـ وتعقبها ولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة ، تموت بدورها ، وهكذا .. حركة جدلية توليدية مستمرة بلا نهاية.

وحاليا، أصبح المبدع الحداثى يسعى إلى ابتداع أساطير عصرية ، وذلك بـ «أسطرة» الواقع اليومى المعيش.

الملمح الأخير للحداثة :

يتعلق بسقوط نظرية المحاكاة الأرسطية . إن الحداثة ليست إنجازا محددا يمكن تقليده أو استيراده ، أو حتى تصديره. فالحداثة نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . ومن ثم ، تقوم الحداثة على المراجعة الدائمة ، على إعادة النظر الدائمة . وهكذا سقطت نظرية المحاكاة مع سقوط نظرية النماذج. لقد ارتبطت المحاكاة بأزمنة كان فيها التشابه والتقليد والمحاكاة للسلوك والمواقف هى الأخلاقية النموذجية والأساسية التى تحرص عليها المؤسسات القديمة ، وكانت غاية التربية فى تلك الأزمنة هى أن يحاكى الابن أباه أو أمه ، والتلميذ معلمه ، والمصلون إمامهم ، والقطيع راعيه، وذلك لتضمن المؤسسات الوقاية من التمرد على سلطتها؛ على سلطة التشابه ، سلطة التكرار ، سلطة التقليد ، سلطة المحاكاة.

وفى تلك الأزمنة الغابرة ، كان الجنون والشذوذ والهرطقة جرائم نموذجية تستحق الردع بل الاستئصال الدموى ، تحاشيا لأية بدعة؛ فالبدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار.

أما اليوم ، فالمبدع الحداثى يجب ألا يكتفى بتجاوز ما سبقه من معارف وأشكال ؛ بل عليه أن يتجاوز ذاته ذاتها، المتمثلة فى إبداعاته وأشكاله السابقة ، لكى لا يكرر ذاته أو يكرر أشكاله ، وبالتالى يفقد حداثته.

وفى النهاية ، فلنتذكر قول جبران :

«لا ولن يكسر الشرائع الموروثة إلا اثنان : المجنون والعبقرى. وكلاهما : المجنون والعبقرى أقرب الناس إلى قلب الله».

الهوامش :

(١) الملحق الأول ولقد أفدت من الدليل الذى أعده محمد رجب النجار تحت عنوان مصادر المأثورات الشعبية فى التراث العربى، مجلة «عالم الفكر» ، المجلد (٢١)، العدد «٢»، ١٩٩١.
(٢) عبد الكريم برشيد فى كتابه: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
(٣) المرجع نفسه ، ١٠.
(٤) جدول بالمحاور الأساسية للتجريب.
(٥) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، «عالم المعرفة»، العدد «٢٥»، ١٩٨٠.
(٦) عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربى ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
(٧) المرجع نفسه.
(٨) مصطفى عبد الغنى : مسرح السبعينيات .
(٩) مصطفى عبد الغنى : مسرح الثمانينيات .
(١٠) جواد الأسدى : تكهنات فى تأصيل المسرح العربى، مجلة «الفكر العربى» ، العدد (٦٩)، ١٩٩٢ .
(١١) عبد العزيز حمودة : الحداثة ـ والمسرح العربى، مجلة «عالم الفكر» . المجلد٢١ العدد (٢)، ١٩٩١ .
(١٢) الناقدة السورية خالدة سعيد ، مجلة «فصول» ، المجلد (٤) العدد (٣)، ١٩٨٤.
(١٣) جواد الأسدى ، مرجع سابق (١٠).
(١٤) عصام عبد العزيز : مجلة «الفن المعاصر»، العدد (١).
(١٥) جواد الأسدى، مرجع سابق.

الملاحق:

الملحق الأول : تراث ـ ومسرحيات تراثية

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الحضارى الحضارات القديمة	**الحضارة الفرعونية** (مصر) ومن أهم أساطيرها أسطورة الخلق والتكوين ـ وأسطورة الصراع بين أوزيريس وإيزيس وابنهما حورس ضد الأخ والعم الشرير «ست».	الحرية والسيف	محمد مهران السيد	مصرى	أسطورة إيزيس وأوزيريس
		الناس فى طيبة	عبد العزيز حمودة	مصرى	أسطورة إيزيس وأوزيريس
		حكاية من وادى الملح،	محمد مهران السيد	مصرى	شكاوى الفلاح الفصيح
		خوفو	شوقى عبد الحكيم	مصرى	تراث فرعونى
		سقوط فرعون	ألفريد فرج	مصرى	عن أخناتون
		إيزيس	توفيق الحكيم	مصرى	عن أسطورة إيزيس وأوزيريس
		أصل الحكاية	بكر الشرقاوى	مصرى	عن أسطورة التكوين الفرعونية.
	الحضارة البابلية (العراق) ومن أهم ملاحمها ملحمة الخلق والتكوين: «الإنيوما إيليش» وملحمة البحث عن الخلود: جلجامش.		شوقى خميس	مصرى	أسطورة البحث عن الخلود
		جلجامش الطوفان	عادل كاظم	عراقى	عن ملحمة جلجامش وأسطورة البحث عن الخلود.
	الحضارة الكنعانية (سوريا وفلسطين) وأسطورة بعل وعناة وملحمة كرت واقهات كما ترد فى النصوص الأوجارتية بعد اكتشافات رأس شمرا.				
	الحضارة العربية قبل الإسلام وأساطيرها حضارة اليمن القديم ـ دولة سبأ وملكته بلقيس وسد مأرب وانهياره والأسطورة حول ذلك.				

المراجع :
١ - المسرح فى الوطن العربى: على الراعى.
٢ - مسرح السبعينيات: مصطفى عبد الغنى.
٣ - مسرح الثمانينيات: مصطفى عبد الغنى.

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
التاريخى	التاريخ العربى عامة قبل الإسلام وبعده، ثم تاريخ البلدان العربية ـ كل على حدة قبل وبعد الإسلام.	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مصرى	
		الخديوى	فاروق جويدة	مصرى	الفترة المملوكية
		الحب والحرب	شوقى خميس	مصرى	تاريخ مصر الحديث
		رجل فى القلعة	أبو العلا السلامونى	مصرى	عن عرابى
		ست الملك	سمير سرحان	مصرى	عن محمد على باشا
		جاسوس فى قصر السلطان	محمد عنانى	مصرى	عن الحاكم بأمر الله الفاطمى
		لعبة السلطان	فوزى فهمى	مصرى	الفترة المملوكية
		الظاهر بيبرس	عبد العزيز حمودة	مصرى	هارون الرشيد والبرامكة
		سليمان الحلبى	ألفريد فرج	مصرى	عن العصر المملوكى
		باب الفتوح	محمود دياب	مصرى	عن مصر بونابرتا
		الحاكم بأمر الله	أحمد باكثير	مصرى	عن صلاح الدين الأيوبى
		الغربان	محمد عنانى	مصرى	الفترة الفاطمية
		حكاية عبد المطيع	السيد حافظ	مصرى	عن الفترة المملوكية
		ثورة الزنج	معين بسيسو	فلسطينى	تاريخ إسلامى عن ثورة الزنج الشهيرة
		ديوان الزنج	عز الدين المدنى	تونسى	
		قرقاش	سميح القاسم	فلسطينى	عن شخصية قراقوش الشهيرة فى تاريخ مصر
		قراقوش	عبد الكريم برشيد	مغربى	
		وادى المخازن	الطيب الصديقى	مغربى	تاريخ المغرب
		ليل العبيد	ممدوح عدوان	سورى	عن التاريخ الإسلامى
		الفتنة	مصطفى الفارسى	تونسى	عن الفتنة الكبرى فى التاريخ الإسلامى
الدينى والأخلاقى	القرآن ـ القصص القرآنى أحاديث الرسول وسيرته سيرة ابن هشام وابن إسحق من قبله، السير والمغازى، قصص الأنبياء.	ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى	السيد حافظ	مصرى	عن شخصية إسلامية
		دماء على ستار الكعبة	فاروق جويدة	مصرى	عن الحجاج بن يوسف
		سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	مصرى	عن النبى سليمان
		أهل الكهف	توفيق الحكيم	مصرى	عن أسطورة أهل الكهف
	شخصيات إسلامية: صحابة الرسول والخلفاء الراشدون ـ المبشرون بالجنة.	الحسين ثائرا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	عن الحسين واستشهاده فى كربلاء
		الحسين شهيدا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	
	المذاهب والمعتقدات	إله إسرائيل	باكثير	مصرى	عن موسى
	الملل والنحل.	هاروت وماروت	أحمد باكثير	مصرى	تدور فى السماء

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	الإسرائيليات				
	وتغلب عليها الخرافات	روض الفرج	سمير سرحان	مصرى	عن سيدنا يوسف فى مصر
	والأساطير المدسوسة	كيف تركت السيف ؟!	ممدوح عدوان	سورى	عن أبى ذر الغفارى
	الشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية	ثانية يجئ الحسين	محمد على الخفاجى	؟؟	عن استشهاد الحسين
	طقوسية عاشوراء	هكذا تكلم الحسين	محمد عفيفى	؟؟	
	المولد النبوى .. إلخ.	الحسين يموت مرتين	؟؟	؟؟	
	الأذكار .. إلخ.				
	وهناك كتب الأخلاق ومنها:				
	رسالة فى الصداقة للتوحيدى،	الباب	غسان كنفانى	فلسطين	عن التاريخ الإسلامى
	رسائل الجاحظ وغير ذلك،	ولى الله	أحمد الطيب العلج	مغربى	عن الخرافات المحيطة بأولياء الله
	فضلا عن الملاحم الدينية	شمشمون ودليلة	معين بسيسو	فلسطين	عن التوراة والبطل العبرانى
	الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	غالبية مسرحيات جان جنيه	جان جينيه	فرنسى	ومسرح الطقوس طقوس عصرية من ابتكار جان جينيه
		المهابهاراتا	بيتر بروك	إنجليزى	
		الهنديانا	إريان منوشكين	فرنسى	
الصوفى	**القصص الصوفى**				
	ويفيض بالمعجزات والكرامات والخوارق	رابعة العدوية	يسرى الجندى	مصرى	عن الشخصية الشهيرة
		مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	مصرى	عن الصوفى الكبير وشطحاته الصوفية ونضاله الاجتماعى والسياسى
	الشعر الصوفى	رحلة الحلاج	عز الدين المدنى	تونسى	
	الغناء الصوفى	الحلاج	عدنان مروم	لبنانى	
	قصص المعراج الصوفى	رحله الطير	قاسم محمد	عراقى	عن رسائل ابن سينا والغزالى
	قصة الإسراء والمعراج	مجمع الطير	بيتر بروك	إنجليزى	عن مجمع الطير للعطار
	معراج ابن عربى				
	معراج البسطامى وغيرهما من كبار المتصوفة				

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	منطق الطير للعطار المثنوى **وحكاياته لجلال الدين الرومى.** **شخصيات صوفية** الحلاج ـ السهروردى المقتول وغيرهما من كبار المتصوفة وخاصة الشخصيات القلقة كسلمان الفارسى والحلاج والسهروردى المقتول والبسطامى والذين اشتهروا بشطحاتهم الصوفية.				
القصص الأدبي	القصص التاريخي القصص العاطفي القصص الفروسي القصص الديني المقامات والمنامات **القصص الفلسفي** حي بن يقظان لابن طفيل رسالة الغفران للمعري. **قصص الحيوان** كليلة ودمنة لابن المقفع رسالة تداعي الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا رسالة الصاهل والشاحج للمعري. **قصص الخوارق** التوابع والزوابع. **القصص الفكاهي** نوادر البخلاء للجاحظ وغيره ونوادر النوكى (المجانين) والطفيليين والحمقى والمغفلين والأذكياء وغير ذلك.	مقامات بديع الزمان الهمداني كليلة ودمنة باب الأسد والثور	الطيب الصديقي محمد رجاء فرحات	مغربي تونسي	عن المقامات عن كليلة ودمنة لابن المقفع

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
القصص الشعبى	قصص الجان والخوارق ألف ليلة وليلة	السندباد	شوقى خميس	مصرى	ألف ليلة وليلة
		سهرة ضاحكة لقتل السندباد	سمير عبد الباقى	مصرى	ألف ليلة وليلة
	السير الشعبية المدونة بلغة فصاحة	حفلة على الخازوق	محفوظ عبد الرحمن	مصرى	ألف ليلة وليلة
	الهلالية / عنترة / الأميرة ذات الهمة / سيف ذى اليزن / الظاهر بيبرس / حمزة البهلوان / على الزيبق رأس الغول وغيرها.	عروس بنت السلطان	محفوظ عبد الرحمن	مصرى	ألف ليلة وليلة
		عنترة الهلالية على الزيبق	يسرى الجندى	مصرى	ملاحم وسير عربية ومصرية
	القصص الفكاهى نوادر جحا	جحا باع حماره	نبيل بدران	مصرى	عن الشخصية الشعبية الشهيرة
	القصص العميلى الشعبى	سعد اليتيم	محمد الفيل	مصرى	حكاية شعبية مصرية
	بابات ابن دانيال الكحال ـ وخيال الظل	شفيقة ومتولى	شوقى عبد الحكيم	مصرى	موال شعبى مصرية
		حسن ونعيمة		مصرى	موال شعبى مصرى
		ياسين وبهية آه ياليل يا قمر يا بهية وخبرينى منين أجيب ناس	نجيب سرور	مصرى	عن موال شعبى مصرى
		يا طالع الشجرة	توفيق الحكيم	مصرى	عن أغنية مصرية شعبية
		شمس النهار			ألف ليلة وليلة
		شهرزاد			
		حلاق بغداد	ألفريد فرج	مصرى	ألف ليلة وليلة
		على جناح التبريزى وتابعه قفه .			ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة
		الزير سالم			عن التراث العربى
		الفتى مهران	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	بطل شعبى مصرى
		بعد أن يموت الملك	صلاح عبد الصبور	مصرى	أساطير شعبية
		الأميرة تنتظر			
		مسحوق الذكاء	كاتب ياسين	جزائرى	عن جحا
		ليالى شهريار	رياض عصمت	سورى	ألف ليلة وليلة

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
		كوميديا السندباد	رياض عصمت	سورى	رحلات السندباد، ألف ليلة وليلة
		الملك هو الملك	سعد الله ونوس	سورى	حكاية من ألف ليلة وليلة
		الفيل يا ملك الزمان	سعد الله ونوس		
		مغامرة رأس المملوك جابر	سعد الله ونوس	سورى	حكاية شعبية
		الموت والقضية	عادل كاظم	عراقى	ألف ليلة وليلة
		جمهورية الشاطر حسن	أنطوان غندور	لبنانى	حكاية شعبية مصرية
		رحلة السندباد	سمير العيادى	تونس	ألف ليلة وليلة
		عطشان يا صبايا			موال شعبى مصرى
		عرس الأطلس عنترة فى المرايا المكسرة	عبد الكريم برشيد	مغربى	أسطورة شعبية حول جبل الأطلس
. الشعرى الرسمى والشعبى	وأشهره ـ الأغانى للأصفهانى فى شعر الصعاليك كالشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد. شعر الحداء وأغانى الرجز وأغانى العرس والطفولة وأغانى المهد والعمل. شعر اللصوص والشطار والعيارين شعر المكدين والطوافين والجوالين الشعر الساخر ـ كشعر ابن سودون الشعر النبوى الشعر الصوفى **فنون شعرية غير معربة** مثل الرجز / وفن المواليا / والقوما / والكان كان / والشعر البدوى	الوزير العاشق	فاروق جويدة	مصرى	
		الغفران	عز الدين المدنى	تونسى	عن المعرى
		امرؤ القيس فى باريس	عبد الكريم برشيد	مغربى	عن امرئ القيس
		ابن الرومى فى مدن الصفيح	عبد الكريم برشيد	مغربى	عن الشاعر ابن الرومى وخيال الظل لابن دانيال
		ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب	الطيب الصديقى	مغربى	عن شاعر مغربى شعبى

التــراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
المسرحى الشعبى	الظواهر ما ـ قبل ـ المسرحية عروض الشوارع والأسواق والموالد، فن الغوازى من الغجر، المساخر والملاعيب التهريجية ـ المضحكون ـ المقلدون ـ السماجة ـ القرداتية والحواة ـ مدربو الحيوانات ومرقصو الأفاعى أكلة النار والمشعوذون والممثلون الجوالون الشحاذون ونمر أوصاف البلاد . فنون السامر خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا. طقوس واحتفالات دورة الحياة (الميلاد ـ السبوع ـ الختان ـ الزواج والموت)	سهرة ضاحكة لقتل السندباد	سمير عبد الباقى	مصرى	عن ألف ليلة وليلة
		الراخش قطه بسبع ـ ت ـ رواح خيول النيل الثلاث ورقات ولادة متعسرة متعلق من عرقوبه	رأفت الدويرى	مصرى	طقوس شعبية مصرية تمتد إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس طقوس دورة الحياة
		مآذن المحروسة	أبوالعلا السلامونى	مصرى	عن المحبطين فى مواجهة نابليون
		دقة زار سكة سفر	محمد الفيل	مصرى	طقوس شعبية دورة الحياة من الميلاد إلى الموت
		الفصال	شوقى عبد الحكيم	مصرى	مسرح الفلاحين
		اتفرج يا سلام بلدى يا بلدى حلاوة زمان	رشاد رشدى	مصرى	فرجة شعبية أيام المماليك
		الظاهر بيبرس	عبد العزيز حمودة	مصرى	استغلال خيال الظل وتاريخ المرحلة.
	مسارح المقاهى	الفرافير البهلوان	يوسف إدريس	مصرى	مسرح السامر فنان السيرك
	الحكواتى الشعبى وشاعر الربابة	سهرة مع أبى خليل القبانى	سعد الله ونوس	سورى	شخصية مسرحية رائدة
	طقوس واحتفالات دينية طقوسية عاشوراء	حفلة سمر من أجل ٥ حزيران	سعد الله ونوس	سورى	فنون شعبية للتعبير عن مرحلة سياسية
	الموالد والأذكار	المفتاح	يوسف العانى	عراقى	عن أغنية شعبية
	احتفالات عيد النيروز	الخرابة	يوسف العانى	عراقى	يستخدم العرائس
	الزار ـ كدراما شعبية ـ سيكودراما	سلطان الطلبة	الطيب الصديقى	مغربى	
	الاحتفالات الرسمية	احتفالية ابن الرومى فى مدن الصفيح.	عبد الكريم برشيد	مغربى	يستفيد من شخصية ابن دانيال الكحال وخيال الظل شخصية جحا وفن الحكواتى

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	مواكب الخلفاء	شطحات جحجوح			
	مواكب السفراء	أيام الخيام	روجيه عساف	لبنانى	
	زفة النفط				
	الوقيد ـ القناديل	أحزاب الحرامية	أسامة غريب	لبنانى	
	مسرح الحلقة مسرح البساط مسرح الفوانيس سلطان الطلبة الكرك الكرج السيارة ـ موسم جمعه برزه				
	ومن تراث المسرح الشعبى العالمى هناك مسرح الكابوكى Ka-buki والنو No فى اليابان والأوبرا الصينية والكوميديا ديللارتى والمسرح الصينى الشعبى والمسرح الفيتنامى				
الموسوعى والمجاميع الأدبية	**للجاحظ** الحيوان / البيان والتبيين / المحاسن والأضداد / التربيع والتدوير / الرسائل.. إلخ.	بغداد الأزل بين الجد والهزل	قاسم محمد	عراقى	كولاج من نصوص أدبية تراثية.
		مجالس التراث			كولاج من نصوص أدبية تراثية.
	الأغانى للأصفهانى العقد الفريد لابن عبد ربه رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. حياة الحيوان الكبرى للدميرى. نهاية الأرب فى فنون الأدب للنويرى	فرجة ألف حكاية وحكاية	رؤية الطيب الصديقى ومولفها أو لنقل مولفها وليد سيف	مغربى	كولاج من نصوص وشخصيات تراثية كالجاحظ وخلافه.

السمة التراثية	الجنسية	المؤلف	المسرحية	صوره ومصادره	التراث
				التوحيدى الإمتاع والمؤانسة وبقية كتاباته المستطرف من كل فن مستطرف وفى العشق والعشاق طوق الحمامة مصارع العشاق فى أخبار النساء وغير ذلك كثير.	
الإفادة من الأمثال الشعبية وتيمة وطقوس دورة الحياه	مصرى	رأفت الدويرى	الثلاث ورقات	وأهميتها ترجع إلى ما تتضمنه من قصص الأمثال التمليلية والأسطورية والحكايات الشعبية الخرافية وقصص الحيوان المرتبطة بالأمثال . الأحاجى والألغاز يعتبر التراث العربى أول تراث عالمى يعرف التأليف المعجمى فى مجال الأحاجى والألغاز وأشهرها، كتاب (الإعجاز فى الأحاجى والألغاز) لابن على بن القاسم الحظيرى البغدادى.	الأمثال الأحاجى الألغاز
				ومن أهم مصادره كتب غرائب الموجودات وعجائب المخلوقات وكتب الديارات وكتب الرحلات رحلات السندباد والرحلات الاستكشافية وأشهرها رحلات ابن بطوطة وابن جبير ورحلة الطهطاوى فى (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)	الجغرافى والرحلات

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	وهناك الرحلات الخيالية رسالة الغفران للمعرى التوابع والزوابع لابن شهيد ورحلة المويلحى حديث عيسى بن هشام				
الطبى والعلمى	وأهمه المعالجات السحرية والطب الروحانى والطب الشعبى وعلوم التنجيم والطلسمات والسحر والكهانة والزجر والملاحم والجفر والزايرجه وأسرار الحروف والسيمياء والكيمياء وما إلى ذلك.				
الإنسانى عامة: الملحمى والمسرحى والأدبى والشعرى و .. إلخ.	ومن أهم صوره ملاحم الشعوب وأهمها الإلياذة والأوديسه والديكاميرون وبيسولف والملك آرثر .. وما إلى ذلك.	أوديب	توفيق الحكيم	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		أوديب	فوزى فهمى	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		أوديب	على سالم	مصرى	يفترض مصرية الأسطورة الإغريقية
		الفارس والأميرة	فوزى فهمى	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		شكسبير فى العتبة	رأفت الدويرى	مصرى	معالجة معاصرة من خلال الشكسبيريات وحياة شكسبير
	وفى المسرح هناك الإغريقيات والشكسبيريات والموليريات والراسينيات والكورنيات وما إلى ذلك.	سيرة شحاته ذى اليزن	سمير عبد الباقى	مصرى	يجمع ما بين دون كيشوت وعصر المماليك
		مغامرات عطوه أبو مطوه	ألفريد فرج	مصرى	تمصير لأوبرا جون جاى عن الشحاذين
		هاملت يستيقظ متأخرا	ممدوح عدوان	سورى	تراث شكسبير

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
		عطيل يعود	مصطفى الفارسى	تونسى	تراث شكسبيرى
		عطيل والخيل والبارود	عبد الكريم برشيد	مغربى	تراث شكسبيرى
		هذا فاوست الجديد	سمير العيادى	تونسى	تراث أسطورى
	وهناك طبعا أساطير وملاحم الحضارات الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	مسرحيات كانتور	كانتور	بولندى	تعتمد على مؤلفات لكتاب بولنديين ويقوم كانتور بصياغة السيناريو المسرحى بنفسه
		فاوست دانتى سيرفانتس	شينا	بولندى	
الإنسانى عامة: الملحمى المسرحى الأدبى والشعرى .. إلخ.		أكروبوليس	جروتوفسكى	بولندى	عن النازية ومعسكرات الإبادة
		فاوست	جروتوفسكى	بولندى	عن مسرحية مارلو
		الأمير الذى لايلين	جروتوفسكى	بولندى	عن عمل أدبى لبدرو كالديرون بمعالجة شعرية ليوليوش سووفاتسكى.
		أبوطاليس	جروتوفسكى وشاينا	بولندى	عن التوراة والإنجيل ونصوص لإليوت ودوستويفسكى.
		المهابهاراتا	بيتربروك	إنجليزى	عن الملحمة الهندية
الذاتى للفنان المبدع	والمقصود به : ماضى الفنان المبدع، أحلامه ـ كوابيسه منذ طفولته حتى كهولته ـ سيرته الذاتية بأبيضها وأسودها . ومثل هذا التراث يندر التعبير عنه فى بلادنا إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة الأدبية . لكى يعرى نفسه فى مسرحية يكتبها أو يخرجها مثلما فعل جان جينيه عبر جل مسرحياته وكانتور المخرج البولندى فى إخراجاته أو إبداعاته الإخراجية.	الطبقة الفانية فيلوبولى رفيلو بولى لن أعود أبدا	كانتور	بولندى	كانتور نفسه يظهر على المسرح ويمزج بمشاهد التمثيل تراتيل دينية ساخرة أو جادة ـ ويستخدم مشاهد الصلب والعشاء الربانى.

الملحق الثاني: عدة محاور رئيسية : تتأرجح فيما بين الثنائيات المتقابلة التالية

المحور الأول **الإنسان من الخارج** فالمسرح هنا مرآة تعكس الحياة والطبيعة الخارجية للإنسان ، مع الحرص على الدقة التاريخية والتصويرية لمناظره وملابسه والبيئة عموما.	**الإنسان من الداخل** المسرح ـ هنا ـ مرآة تعكس الإنسان من الداخل ـ لا شعوره الفردى ـ ولا شعوره الجمعى ـ أحلامه كوابيسه وما إلى ذلك.
المحور الثاني **المسرح اللفظى** **Verbal Theatre** لغته الكلمات ـ لغة الأدب ـ نص يكتبه مؤلف مسرحي (قد لا تكون لمؤلفه علاقة بالمسرح من حيث هو مسرح أو على الأقل علاقته غير مباشرة وغير عملية) يخرجه مخرج ويمثله ممثلون. وهذا النوع من المسرح قوامه الأساس الممثل. ومسرحيات هذا النوع من المسرح تتأرجح ما بين : ـ المسرحيات الأرسطية بإيهامها لمتفرجيها والاندماج لممثليها. أو مسرحيات ملحمية تعليمية ـ تقتل الإيهام لتوقظ متفرجيها ـ وممثلها يجب ألا يندمج. أو مسرحيات العبث واللامعقول.	**المسرح غير اللفظى** **Non Verbal Theatre** للمسرح ـ من حيث هو فن ـ لغته الخاصة الخالصة ـ الحركة الإيماءة ـ التشكيل ـ الأغنية والرقصة ـ الضوء وغير ذلك بالإضافة إلى كلمات قليلة أو لا كلمات بالمرة ـ والمؤلف هنا هو مخرج العرض ـ صاحب الرؤية وقد يستغنى عن الممثل بمعناه التقليدى ، ويستبدل به الممثل الشامل الراقص ـ المغنى ـ لاعب الأكروبات ـ أو الممثل الصوفى ـ الراهب الذى لا يقول كلمات وإنما مجرد تأوهات ـ وصرخات ـ وحركات .. إلخ.
المحور الثالث **المسرح المترف** .. المكلف ماديا ـ البطولة فيه للإطار المادى من مناظر وملابس وإكسسوارات و ـ و ـ وشعارها : «الديكور العظيم الخلاق للمسرحية العظيمة» ، ومثل هذا المسرح يستهدف الإبهار الخارجي الشكلى ، وقد يفتقد الروح والفن الحقيقيين . ومثل هذا المسرح قد يستغنى عن الممثل الحقيقى لصالح رؤية المخرج الاستعراضية.	**المسرح الفقير**: ماديا، الثرى الغنى فنيا ونفسيا وروحيا مسرح يتخلص من كل الزوائد الشكلية مقابل التعمق فى الإبداع الداخلى للممثل ؛ جوهر المسرح كما يراه أصحاب مثل هذا المسرح ـ مسرح الزهاد الصوفية ـ والرهبان ـ وأصحاب الرسالات المسرحية والإنسانية.
المحور الرابع علاقة المؤدى بالمتلقى علاقة تعسفية سيادية؛ علاقة فصل تام بين خشبة المسرح التقليدية وجمهور المتفرجين	كسر خشبة المسرح التقليدية ومزجها بالصالة وبالجمهور. أو خلق أماكن ومساحات وحلبات مسرحية بعيدة عن الخشبة التقليدية والمسارح بمعمارها التقليدى. أو الهروب تماماً إلى الشوارع والتجمعات الجماهيرية أينما كانت.



التجريب المسرحى
بين التنظير والتفعيل

هيثم يحيى الخواجة *

كثر الحديث فى الآونة الأخيرة عن التجريب، ودارت مناقشات ومداولات حاول من خلالها الباحثون والمختصون الوقوف عند أفقه وتطلعاته.

وبالرغم من ذلك، فإن التجريب يبقى موضوعًا ثرًا لمناقشة سماته وأهدافه. وإذا كنت سأدلى بدلوى بين الدلاء، فلأن تساؤلات كثيرة أعتقد بأهميتها كانت تنفر بين الحين والحين إلى الذهن، تبحث عن إجابة جلية:

متى ظهر التجريب؟ ولماذا التجريب؟ وكيف يجب أن نفهم التجريب؟ وما علاقة التجريب بالنص المسرحى؟ وما الرابط بين التجريب والموروث الشعبى؟

متى ظهر التجريب؟

لا يمكن لأحد تحديد تاريخ التجريب إلا إذا عرف زمن بدء انطلاقة الفكر؛ لأن التجريب فى التأليف مرتبط بالإبداع فى كل الأزمان والعصور. وإذا كان العصر الجاهلى - حسب ما وصلنا - هو الحضن الأول للإبداع، فإن نظرة مدققة لنتاجات هذا العصر تعرف القارئ المدى الذى وصل إليه التجريب، خاصة فى الشعر، إذ إن المسرح لم يكن قد تبلور إلى الشكل الذى نعرفه. لقد تابع التجريب دوره فى كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال فى عصرنا الحديث.

لماذا التجريب؟

من غير الطبيعى البحث عن الإبداع دون التجريب؛ لأن الأول لا يجد مناخه فى حالة السكون والركود، وهذا يعنى أن الإبداع عدو الجمود، وصديق الحركة والتطور. وبالتالى، فإن التجريب صنو الخلق والابتكار، والظل المكين، والآلية المحركة والدافعة نحو انطلاقات ترفض المتكلس والباهت.

ومادامت العلاقة بين التجريب والإبداع جدلية، تمثل حركة الحياة وضوءها المتجدد، فإن الحديث عنه دون التجريب يغدو ناقصًا إذا ما أراد الباحث الوصول إلى معرفة مدى التطور الذى وصل إليه العطاء الفكرى. وباعتبار أن حديثنا يخص المسرح، فإن القول بأن التجريب المسرحى جزء لا يتجزأ من حركة المسرح

* ناقد ومبدع مسرحى، سوريا .

وتطوره أمر مشروع. ولو أجرينا دراسة متأنية على المسرحيات التى تواصل معها الجمهور ونالت إعجابه، وحققت تواصلا متميزاً معه، نجد أنها اعتمدت على التجريب فى التقاط لحظة التألق، وتحقيق الفن الإنسانى الراقى.. أذكر على سبيل المثال لا الحصر: (الملك هو الملك) ـ (سهرة مع أبى خليل القبانى) لسعد الله ونوس ، (المفتاح) ليوسف العانى، (ليالى الحصاد) لمحمود دياب، (الحلاج) لصلاح عبد الصبور، (انت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم ، (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) لمصطفى الحلاج، (المقامة الغجرية) لفاروق أوهان، (عرس حلبى) لعبد الفتاح قلعه جى (مازال الرقص مستمراً) لهيثم الخواجة ونور الدين الهاشمى، (أغنية الصقر) لفاضل السودانى.. إلخ.

كيف نفهم التجريب؟

إذا كان البعض يفهم التجريب على أنه خروج عن المألوف، وأسلوب فنتازى يبهر ولايؤسس، فإنه يكون فى الفهم الأول قد وقع فى حب المظهر وتغليب الخارج على الداخل وارتبط بشكلانية الفن. وفى الفهم الثانى ابتعد عن أهمية التوظيف فى الأداء، وربطه بكل ما يجرى على الخشبة فى الهدف الأعلى للعرض، لأن التجريب عندما يخرج عن المألوف، فإنه يستند على ماهو مألوف، وبذلك يدخل فى جدلية الفن ليحقق التطوير والسمو والتعميق. وعندما يستخدم المخرج «الفنتازيا» فإنما يستخدمها بطريق العارف والواعى بدورها ووظيفتها فى نسيج العرض.

وبناء على ما تقدم، فإن سقوط البعض فى عدم فهم غاية التجريب يعود إلى الاستغراق فى جانب على حساب جانب، أو عدم فهم سبل التجريب الداعمة للفن ولحركة التطوير من أجل الوصول إلى ما هو جوهرى وجديد فى معمارية العرض المسرحى.

إن ركامًا من العروض المسرحية التى صنفت تحت لواء التجريب لا تمت إلى التجريب بصلة، نظراً لأنها ظنت بأن الانغلاق، وولوج بوتقة اللافهم واللامعنى هو التجريب بعينه. لقد أخطأ هؤلاء مرتين: فى الأولى عندما لم يفهموا معنى التجريب قبل التصدى للعروض المسرحية، وفى الثانية لأن التجريب يعنى البناء وليس الهدم.

ولا غرو بأن التنظير والنقد يحملان بعض المسؤولية فى ترك مثل هؤلاء يتصرفون دون توجيه، خاصة أن البعض يرفع عقيرته مدعيًا أن التجريب هو لجمهور الخاصة (النخبة) لا العامة، بمعنى أنه ليس مهما أن يفهم الجمهور ما يعرض أمامه، مع العلم بأن الخاصة لا تعرف ـ أحياناً ـ ما يجرى على الخشبة؟!

ومتى كان المسرح نخبويًا، وهو الذى تواصل مع فئات الناس كافة منذ مئات السنين؟

ثم، ما قيمة المسرح إذا فقد جماهيريته التى هى بمثابة الترياق للمريض؟

وقد أخطأ من اعتقد بأن التخلى عن تقاليد المسرح والابتعاد عن التراث والواقع المعيش هو أول خطوة من خطوات التجريب، مع أن الثابت عبر كل العصور أن أحسن العروض التجريبية هى التى ظلت مرتبطة بما تقدم، لأنها استندت إلى فن أصيل، وأفادت من تجربة مديدة هى ذوب قرائح مبدعين كبار. وطبيعى أن تبقى جماهيرية لأنها لم تنس الواقع الذى يتحرك الفنان فى إطاره، شاء أم أبى.

علاقة التجريب بالنص:

لا ريب أن النص هو أساس كل عرض مسرحى، لأن النص هو الذى يفتق رموزاً ودلالات تساهم فى القراءة الإخراجية وتساعد المخرج على تحقيق هدفه فى العرض. والسؤال الذى يمكن طرحه فى هذا المجال: هل هناك ارتباط بين النص والتجريب؟ وهل هناك نصوص عصيّة عليه؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد من تأكيد أن العرض المسرحى كل لا يتجزأ، ومن غير الصحيح والدقيق الفصل بين النص المسرحى والإخراج، أو أى عنصر من عناصر العرض.

وانطلاقًا من هذه المقولة، نجد كثيراً من النصوص لم يستطع التجريب أن يطاله، إذ سدت الأبواب أمامه، وانكفأ على ذاته، وهذا مرده إلى أن هذه النصوص متحجرة وخالية من الإبداع والألق، لأن النص الجيد يحمل رؤية تساعد المخرج على التجريب، وكلما اقترب النص من الإبداع والابتكار، ازداد قربًا من التجريب، ولهذا كان التجريب فن المبدع وفن العطاء.

التجريب والمأثور الشعبي:

إن الرؤية القاصرة هي التي ترفض الموروث الشعبي وتضيع في إيجاد السبل التي يلتقي فيها التجريب مع المأثور الشعبي، وتغدو غير قادرة على العطاء؛ وذلك بسبب عدم وجود تناقض بين التجريب والمأثور الشعبي، وإن كل إقرار بهذا التناقض والتنافر هو محاولة لتجميد حركة المسرح في استيعاب الماضوية، والإفادة منها وصرفها عن «الحداثوية»، بل شل تطورها في المستقبل.

إن التجريب هو وعي التطور في المسرح وفهم حركة الحياة في الفن، ومن غير الدقيق فصله عن الماضي، وجعل خلفيته تستند إلى الفراغ أو اللامعنى. إن ما أعنيه ليس التمحور في أطر الماضوية، وعدم الاهتمام بالواقعية؛ لأن التجريب رؤية مستقبلية، وتجليات مسرحية نحو التجدد والتقدم؛ إنه تجاوز للتقليدي وليس طلاقًا له. فالشرط الحضاري يفرض على التجريب التطلع إلى الأمام بعد التسلح بالجمال والفكر والفن.

وحتى يخترق المبدع التقليدي لابد من فهمه معنى التجريب، ومحاولة توظيفه من أجل النقلة النوعية نحو المتجدد والمستقبلي، ولهذا، فإن مختبر الفنان التجريبي ليس إقليميًا ولا ذاتيًا، إنه عالم منفتح على كل النوافذ المشرقة لصياغة مفردات الخلق والإبداع، في مطبخ مسرحي صمم بأحدث وسائل الابتكار، لكي يواجه المخاطب بجاهزية تقنع، وإمكانات تدهش.

وما من شك في أن وجدان المخاطب يدرك لعبة الفنان، ولكنه في الوقت ذاته ينتظر أن يشاهد أسلوبًا جديداً في ممارستها ليعيش نشوة الإبداع من جهة، والفخر بموروثه من جهة أخرى، وبهذا يتخلص الفنان من الوقوع في مأزق التجريب من أجل التجريب، لأن ما هو مشروع - في رأينا - للمبدع المسرحي هو تجريب النفاذ إلى معطيات جديدة، دون إهمال أو نفي ما هو سابق أو سالف إلا إذا كان قد عفا عليه الزمن والفن.

وكلما توضح الهدف انكشفت الرؤية التجريبية، وسار الفنان في المنهج السليم لتحقيق ما يريد.

ومادام الموروث الشعبي حيًا بذاكرتنا، فمن المستحيل أن يغيب عن أذهاننا؛ فكيف نتخلى عنه ونحن نجرب من أجل التطور، وإرضاء جمهورنا المسرحي؟!

إن هذا لا يعني أن يسيطر علينا الموروث الشعبي، بحيث يغدو التجريب نقطة في بحيرة واسعة. لكن الذي قصدناه هو الإفادة من هذا الموروث لخدمة التجريب والتطور، وتوظيفه من أجل رفعة الفن ورقيه؛ لأن موروثنا الشعبي، وما يحمله من طقوس شعبية، يتجلى أكثر مايتجلى في الفرجة التي تحمل من التجريب الكثير، والتي تحمل دلالات يمكن أن يفيد منها التجريب في خلق عوالم مسرحية جديدة مدهشة. إن المشكلة تكمن في كيفية توظيف هذا الموروث، وخلق العلاقة المتناغمة والمتناسقة ما بين المأثور والتجريب في النص المسرحي. وأستطيع تشبيه المأثور بالنهر الدفاق الذي بدأ عندما أشرقت شمس الحياة، وظل يتدفق. وهذا يدل على أنه عنصر فعال في التكوين الفني؛ لأن التجريب يتمتع بسمات فذة، وآفاق غير محدودة، ولهذا، فمن الطبيعي أن يضيء الأول بعض مناحيه واتجاهاته. وإن السعي إلى تغييبه هو دخول في المظهرية المبهرجة، وإبراز العضلات، وتعمية الملامح بسبب عدم الاستناد إلى قاعدة تمكن المبدع من عدم الغرق في الرمال الرخوة.

لقد كان الموروث، ومازال، مصدراً مهما لكل عمل مسرحي اعتمد التجريب أساسًا في تحقيق قفزة نوعية جماهيرية، ولن يكون التجريب مقنعًا ما لم نع هذه المقولة، ونعرف كيف نستغلها.



التجـريب في المسرح المصرى*

هدى وصفى **

يعرف ميشيل كورفان التجريب على أنه «ليس تياراً فنيا ولكنه مفهوم». ولو اعتمدنا على هذا التعريف، لقلنا إن التجريب لا يتعامل مع مدارس فنية بعينها، ولا يعد نوعا من الطليعية، لكنه مجموعة من «المغامرات الفردية».

وفي سياق آخر، يرى بريخت في مقاله عن المسرح التجريبي الذى كتبه عام ١٩٣٩، أن كل ماهو غير أرسطى يعتبر تجريبيا. ولذا، فإنه يدعو ستريندبرج وجوركى وتشيكوف وشو بالتجريبيين، وأظن أن هذا المفهوم هو الذى نستطيع أن نستشفه من الدراسة التى كتبتها حياة جاسم محمد سنة ١٩٧٨، تحت عنوان (الدراما التجريبية في مصر ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها). إن التجريب، من هذا المنظور، هو الرغبة فى التجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بعينها. وهناك إرهاصات تطبيقية تبنت مصطلح «تجريبى» بمعنى الاختلاف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة، منذ محاولات مارون النقاش ويعقوب صنوع فى القرن التاسع عشر لإدراج النماذج الأوبرالية الإيطالية والدراما الفرنسية فى سياق شرقى.

وتبلورت، فى الستينيات من هذا القرن، محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت فى نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمى ومسرح المائة كرسى ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين.

وكانت الدراما المصرية تعالج التاريخ والمجتمع من وجهة نظر كلاسية؛ بمعنى أنها كانت تقوم على الفصل بين المأساة والملهاة (وإن غلبت الميلودراما) واستخدام حبكة لتطور تطورا خطيا وتتمركز حول شخصيات محدودة العدد.

* هذه مراجعة سريعة هدفها الإشارة فقط إلى بعض الإنجازات التى تمت فى المسرح المصرى فى إطار مايمكن أن نسميه «بالتجريب»، ولكنها لا تغنى عن التحليل الدقيق الذى سنتوافر عليه فى وقت لاحق.

** أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة الفرنسية، جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون بالقاهرة، نائب رئيس تحرير «فصول».

وظهرت الدعوة إلى نحو «مسرح مصرى» (يوسف إدريس) و«قالبنا المسرحى» (توفيق الحكيم) و«السامر» (محمود دياب)، وإن كان بعض النقاد يرى فى مسرحية نعمان عاشور (الناس اللى تحت) عام ١٩٦٥ بداية مرحلة تجديدية فى المسرح المصرى. وقامت حركة الترجمة أيضا بدور فى هذا المضمار؛ وقد ترجم كثير من المسرحيات التجريبية فى الستينيات مع تأكيد بعض الأشكال التجريبية، كما فى مسرحيات بريخت الملحمية، ومسرحيات العبث واللامعقول لبيكيت ويونسكو وبنتر وألبى وجينيه وآردن ودورينمات ويولت وفريش وفايس وهوانتج. وظهر الكثير من المراجعات والدراسات لكتب غربية عن نظريات الدراما وتقنياتها، وعن كتاب أمريكيين ومن مختلف الأقطار الأوروبية؛ أمثال تنيسى ولیامز ويوجين أونيل وسارتر وكامو وجرودو وآرابال وبيرانديللو وتشيكوف وإبسن وبخنر وجيلدرود وآنوس وأوديبرتى وكوكتو.. إلخ، وأصبحت مصطلحات مثل «تراجيكوميدى» و«دراما ملحمية» و«لامعقول» و«المسرح داخل المسرح» و«الدراما التسجيلية»، لها عند المتلقى مدلولات وصياغات مغايرة عما تعارف عليه المسرح والمسرحيون من قبل.

وفى فترة السبعينيات، تجدر الإشارة إلى عطاء نجيب سرور، وإلى محاولة عادل العليمى (مسرح المناقشة). وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعاً فى الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجع ظاهرى فحسب؛ إذ تبلورت فى هذه الفترة فكرة «الجماعات المسرحية»، وقد ارتبطت بداية السبعينيات (١٩٧١) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر بروك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع فى أمريكا) سنة ١٩٧٩، وأخيراً ترجم فاروق عبدالقادر فى نهايتها ـ ١٩٧٩ ـ كتاب جيمس روز إيفانز (المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم).

وفى الثمانينيات، قدمت مساهمات مهمة، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير؛ فقد كثرت الدراسات التى عنيت بالمسرح فى الغرب منذ عام ١٩٦٨، والتى اهتمت بدراسة المسرح دراسة علمية، والعمل بروح تجريبية لتطوير فن المسرح إلى مستوى العلوم الإنسانية. وقد ظهر هذا الاهتمام متأخراً فى الخطاب المسرحى العربى، وكان لظهور مجلة «فصول» عام ١٩٨٠ الفضل فى نشر دراسات عن السيميولوجيا والتحليل السيميولوجى للعرض المسرحى (أسامة أسعد، هدى وصفى)، ونشرت ترجمة فاروق عبد القادر لكتاب لبيتر بروك (المساحة الفارغة) عام ١٩٨٦ وأتبعها بترجمة أخرى لكتاب بروك (النقطة المتحولة)، وساهمت مجلة «فنون» التى كان يرأس تحريرها عز الدين إسماعيل سنة ١٩٨٨ بعددها الأول عن التجريب؛ وكان يحتوى على مائدة مستديرة حول مفهوم التجريب، وواكب ظهور هذا العدد المهرجان الأول للمسرح التجريبى، ثم كانت هناك أيضا ترجمات عدة، بجهود متفرقة، فى إطار المهرجان، منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ترجمات نهاد صليحة، رفيق الصبان، هدى وصفى، أحمد سخسوخ، وغيرهم، وذلك على مدى السنوات الأربع الأولى قبل إنشاء «مركز اللغات والترجمة». وأحسب أن هذا الحصر دقيق بما فيه الكفاية، وإن كان يحتاج إلى توثيق وإضافات.

إذن، لا يزال التجريب فى المسرح العربى يعزز خطابات تتماهى مع نظريات الدراما، صياغة ورؤية، لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابى مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية. وبالمقابل، هناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة فى الكتابة، وتتيح للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية، وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية ما يسمح بتحول وديناميات المسرح العربى وإضافاته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب فى المسرحى الغربى.

إن التجريب المسرحى يعنى، أيضا، تغير خارطة الإبداع المسرحى داخل مجموعات مسرحية أو جماعات أو «ورش» تعرف بالثقافة المسرحية. ومن هنا، كان طرحنا فلسفة «الورشة» فى «مركز الهناجر». إن الإجابة النظرية لم تعد أساس التجريب، بل إن سؤال الورش لا يتعلق بكيفية التعامل مع الكلمة، ولكن بكيفية التعامل مع العرض المسرحى بوصفه علامات؟

لماذا الورش المسرحية فى الهناجر؟

معلم من المعالم الجوهرية لرسالة مركز الهناجر للفنون، هو «الورش المسرحية»، ونحن لا نتعامل مع هذه الفكرة باعتبارها ترفا ثقافيا، وإنما بوصفها حاجة أساسية تعبر عن الرغبة الملحة لشباب المسرحيين، من الممثلين والمخرجين والمؤلفين والنقاد ومهندسى الديكور (السينوغراف)، فى تحصيلهم المعرفى والواعى بمفردات اللغة المسرحية، والسيطرة على أدواتها.

ولا نزعم أن «الورشة المسرحية» داخل مركز الهناجر للفنون فكرة وليدة هذا المركز، أو أنها استكشاف جديد قد تبناه، وإنما هو تواصل لمشروع[1] كان يتم تارة، فى فترات زمنية متباينة بمسرحنا المصرى، ويتوقف تارة أخرى.

الإضافة المهمة لهذه «الورش المسرحية» بالمركز أننا أخذنا على عاتقنا محاولة الاستعانة بخبراء المسرح العالميين[٢] فى شتى مجالات العمل المسرحى؛ للإفادة من خبراتهم وتجاربهم من ناحية، واستكشافاتهم الجديدة فى عالم الفن المسرحى، عندما يتعاملون مع الشباب المسرحيين المصريين، من ناحية أخرى.

وهذا لا يعنى ـ على الإطلاق ـ أن هذا «الموديل» المقترح من قبلنا، يتضمن فى ذاته عدم الاعتراف بمحاولات الفنانين السابقة وغيرهم، أو التقليل من أهمية ماكان يقترحه هؤلاء المبدعون المصريون، أو أننا ـ فى نهاية الأمر ـ نسعى إلى فرض هذا النموذج من التدريبات على الساحة المسرحية؛ حيث يقوم على التجربة المسرحية التى يتبناها هؤلاء الخبراء الأجانب، وإنما ما نعنيه فى الجوهر هو إضافة محاولة جادة لتلك المحاولات السابقة، بهدف إصلاح حال المسرح المصرى، ليس من منطوق الكلمة المنبثقة عن «المادة النصية» ـ وهو أمر ينظر إليه بعين الاعتبار ـ بل من منطوق مفردات العرض المسرحى، ومن أهمها «الممثل». فالورشة تبدأ من الممثل، وتدور حوله، وتسعى إلى الاقتراب منه، بل تضعه فى قلب العملية المسرحية، لإيجاد علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض المسرحى.

ولعل أهم ماقامت عليه «ورش» هؤلاء الخبراء المسرحيين، هو البحث عن كيفية خلق هذه العلاقة الوطيدة، بعد تحليلها وتفنيدها، ثم وضع «المجرب/ الممثل الشاب» داخل العملية المسرحية برمتها فى إطار التجربة «الورشة» فوق خشبة المسرح، لاستكشاف أسرار العمل المسرحى وفنونه. وكان بحثنا يدور، كذلك، فى هذه الورش المسرحية، حول إعادة تقييم هذه العلاقات، والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية، بهدف خلقها من جديد، من حيث هى مكون أساسى للممثل، ويتم تدريب الممثل على العلاقة بين المادة ـ الكتلة ـ الجسد فى الفضاء والزمن؛ أى البحث عن الإيقاع الموسيقى الداخلى لحركة الجسد أو المادة، وهذا يعنى أن الحركة أو الكتلة أو الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذى يفرض لغة جديدة هى لغة الجسد فى الفضاء والزمان، وهذا يبرر أحيانا الاستغناء عن الكلمة مقابل لغة جسد الممثل الخاصة. ولأن خيال الصورة وأبعادها ورموزها أكثر عمقا من التقنيات، فإن المسرح الذى نسعى إليه يحاول تناول الواقع فى لحظة تغيره، كى يقترب من طاقة تعبيرية جديدة. والممثل، فى هذا الإطار، هو فاعل، ومشاهده هو «متفاعل»؛ لايشاهد ويتسلى بل يتفاعل.

وللوصول إلى هذه الطاقة التعبيرية الجديدة، نوجز هنا بعض العلاقات التى نود إدراجها فى برامج الورش بشكل منهجى:

- الممثل وأدواته (آلة نطقه - جسده - تعبيره الصامت - حركته).
- الممثل وعلاقته بالفراغ المسرحى العارى باعتباره أهم مركز من مراكز إسقاطه.
- الممثل وعلاقته بشركائه (Partner) من الممثلين.
- الممثل وعلاقته بالإضاءة المسرحية.
- الممثل وعلاقته بالموسيقى.
- الممثل وعلاقته بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار).
- الممثل داخل سينوغرافية العرض المسرحى وموقفه منها.
- الممثل والتعامل مع فنون الارتجال.
- الممثل وعلاقته بجسده.
- الممثل والتعبير الصامت.

كان هدف هذه الورش المسرحية بمركز الهناجر هو تأكيد وشائج هذه العلاقات، والولوج داخلها، لإعادة تقييمها ولإنطاق المسكوت عنه من أسرارها، والبحث فيها عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خلقها من جديد برؤى غير نمطية لتغدو مكونات أساسية فى لغات الممثل المسرحية، بعد التخلص من عيوب فهمها، لتصبح متفقة مع أساليب الأداء المسرحى المعاصر ومناهجه القائمة على أحدث التجارب المسرحية العالمية (ستانسلافسكى - جروتوفسكى - بروك - جان لوى بارو - باربا - آرتو، شاينا - كانتور)، وغيرهم من مؤسسى فنون المسرح الحديث.

من هذا المنطلق، ينظر مركز الهناجر للفنون بعين إلى الفن المسرحى، وينظر بالعين الأخرى إلى رسالة الورش المسرحية، ساعيا إلى المشاركة - مع بعض التجارب المسرحية الأخرى التى تقدمها الهيئات والمؤسسات الثقافية الأخرى - فى بعث حالة مسرحية افتقدنا روحها وجديتها منذ ستينيات هذا القرن الذى قارب على الانتهاء. ومن هذا المفهوم، كذلك، حاولت هذه «الورش المسرحية» أن تقدم ثمرة تجاربها على شكل «شبه عروض مسرحية» Semi - Spectacle؛ فهى لاتمثل فى معظمها عروضا تهدف إلى إحداث الشكل النهائى لدالة «العروض المسرحية»، بقدر ما تمثل مرحلة متطورة من مراحل استكشاف الممثل لذاته واستبصاره بأدواته؛ فى أى طريق يسير؟! وإلى أية مرحلة وصل؟! وهى تساؤلات تنضم إلى تساؤلاته الخاصة التى لايصل الفنان الشاب/ المجرب، فى طرحها، إلى إجابات نهائية، وإنما تمثل له معلما صحيحا من معالم طريقه الفنى. ويمثل هذا الشكل من العروض محاولة مهمة لاكتشاف علاقة أخرى لاتقل أهمية عن العلاقات السابقة، وهى علاقته بالمتفرجين؛ أى المتفاعلين، فالمسرح الذى يقوم هؤلاء الممثلون باكتشافه، فى ورشهم المسرحية، إنما هو قائم - فى أساسه - على مخاطبة هؤلاء المتفرجين «المتفاعلين»، وإمكان إقامة الحوار معهم؛ وبهذا نصل إلى هدف أساسى لمفهوم الورش المسرحية بمركزنا.

نحن نسعى إلى خلق جمهور متذوق للعمل المسرحى الخالص؛ يراه المتفرج بمنظور آخر، وذوق جديد، يجعله يفكر فيما يشاهده، ويستمتع بما يراه. يستفز هذا العمل المسرحى جمهوره فيخلق رموزه الخاصة فى لغة تلقيه العرض المسرحى؛ لغة ليست نمطية ولاتقليدية، وليست ثابتة الأطر والبواعث، وإنما هى لغة تتشكل وفق كل عرض مسرحى على حدة، تجعل المشاهد يرى العرض المسرحى وفق «شفراته» المقترحة، وطبقا لما يشيده له فريق الممثلين مع مخرجهم فوق خشبة المسرح، داخل الإطار الزمنى المقترح وهو زمن العرض المسرحى. وبهذا، تتنوع لغة المتفرج، وتغدو لغة ثرية تتكون من لغات متعددة، تعبر كل منها عن معلق قلق يتمكن من فك أسرار رموز اللغة المسرحية؛ حيث يشارك فى إبداعها وابتكارها.. بهذا تتكامل وحدة العمل المسرحى: النص (الفكرة) - الممثل (الموصل - الفاعل) - المتفرج (المتلقى - المتفاعل).

تسعى هذه الورشة المسرحية إلى البحث عن هذا المتفرج وتستهدفه، ونحن نرمى من تحقيق هذا الهدف إلى خلق جمهور جديد؛ ليس فقط بمفهوم جمهور «الصفوة» - وهو أحد أهدافنا - وإنما نسعى كذلك إلى تكوين جمهور جديد يتماشى ذوقه وقدرات تلقيه مع التجربة المسرحية المقدمة التى تستجيب لهمومه وقضاياه وأطروحات عصره.

بعض نماذج من الورش المسرحية:

- ورشة جون ميشيل برويير وباسكال ليتيلييه فرنسا.
- ورشة يوزيف شاينا؛ خبير مسرحى ومخرج وصاحب فرقة مسرح تجريبية فى بولندا.
- الورشة الألمانية؛ ممثلة ألمانية وخبيرة مسرحية من ألمانيا + مخرج عربى

ورشة برويير وليتيلييه لتدريب الممثل (فرنسا) موسم ٩٣/ ٩٤

الفكرة:

إن الفكرة التى قامت عليها (ورشة برويير وليتيلييه) هى محاولة منح الشباب من هواة المسرح إمكان التعبير عن أنفسهم بتلقائية، دون رقابة فوق خشبة المسرح، بشكل أقرب ما يكون إلى الارتجال، دون تدخل من الخبير المسرحى الفرنسى. وعند المشاهدة يبدى الخبير ملاحظاته القائمة على منح هؤلاء الشباب خلاصة تجربته فى فنون الأداء المسرحى، وتدريبهم على معرفة عيوبهم واستدراكها، وذلك فى مرحلة أولى، ثم إعادة عملهم من جديد وفقا لهذه الملاحظات. وبهذا يحقق «المدرب» فى ورشته إمكان تبين الممثل عيوبه، ثم التخلص من هذه العيوب والإتيان ببدائل فنية تتيح لهذا الممثل/ الشاب أن يقدم فنه على أسس فنية صحيحة.

من بين هذه الملاحظات المهمة التى تمت أثناء «الورشة»، ما يتصل بفنون الحركة والتعبير والعلاقة بين الممثل وشريكه وعلاقة الممثل بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) وفنون الارتجال:

- يحاول المدرب أن يغرس فى نفوس الهواة داخل «الورشة المسرحية» حبهم للفراغ المسرحى وكيفية تشكيله وفقا للحدث الدرامى، وتحديدا للمكان، حتى لو كان هذا المكان متخيلا وليس واقعيا، سواء أكان داخليا أم خارجيا.
- تتسلسل عند المدرب إظهار الأمكنة؛ حيث يقوم الممثل حتى النهاية بالبحث عن منطقية الأحداث عبر هذه الأمكنة.
- عندما يحدث فرق واضح بين الشخصيات المختلفة التى يؤديها الممثل الواحد فوق الخشبة، ينعكس هذا فى حركة الجسد وتكويناته فى أشكال متنوعة، كل منها حسب تكوينه.
- لتأكيد مصداق ما نشاهده فوق خشبة المسرح يناشد المدرب ممثليه:
  - إيجاد علاقة حميمة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، وكتابة سيناريو واقعى منطقى - حسب تصوره - يتفاعل فيه الممثل مع هذه الإكسسوارات.
- أحيانا تصبح قطعة الديكور بطلا متكلما.
- الاهتمام بكل ما هو صغير أو ما يبدو ناقص القيمة فوق الخشبة، أى الاهتمام بالتفاصيل كافة.
- البحث عن مصداق الأشخاص التى يمثلها الممثل؛ فيجب أن يشعر المتفرج - المتفاعل: عن من يتكلم الممثل؟ وما شكله؟ وما الوظيفة المنوط به تحقيقها، وما الفئة التى يمثلها؟!
- يطلب المدرب بمسرحة الأحداث الواقعية وليس بتقديمها بشكل فوتوغرافى. يؤكد هذا المنطلق التفريق الضرورى - لدى الممثل بشكل خاص والفنان بشكل عام - بين مستويات الوعى ومعرفة الاختلاف الواضح

ما بين الواقع الحياتى والواقع الفنى الذى يتشكل فوق الخشبة ويختلف معه بشكل متباين.

- يطالب المدرب من الممثل الاهتمام بتركيب حركته فوق الخشبة دون أن تغطى حركته على حركة الممثل الآخر. تساعد الحركة على التحليق أكثر، وعلى تشكيل الممثل الفراغ المسرحى الذى يقع فى مركزه.
- الحركات غير المحددة التى لايتحكم فيها الممثل تغدو بلا معنى إذا لم يجد الممثل حركة تفيد الحدث أو لها خاصيته المميزة فى ذاتها، فالأفضل ألا يقوم الممثل بصنعها.
- لاينبغى أن تترجم الحركة الحوار المسرحى، بل ينبغى أن تضيف للحدث المسرحى أو تعلق عليه أو تؤكده.
- يجب على الممثل أن يخرج من نمطية الحركة التقليدية فى الزمان والمكان.
- تغيير نبرة الصوت وتعبيرات الوجه هى من العوامل الرئيسية التى على الفنان الاهتمام بها، وعليه ألا يتعامل معها بشكل نمطى أو تقليدى.
- الحركات الطبيعية - ينبغى أن تحال إلى حركة مسرحية مفيدة، تعود على الحدث بالكثير وليس مجرد نقل حرفى. إن الحركة تساعد - حسب قول المدرب الفرنسى - على التحليق أكثر فى عوالم يمكن للممثل تشكيلها والقيام بالرقابة عليها.
- قد يبدو ثبات الممثل فوق خشبة المسرح أكثر قوة من حركته الفعلية التى قد تبدو حركة ليس لها معنى.
- أحيانا يصبح من الأفضل للممثل أن يستعين بتركيزه فى التعبير، دون الاستعانة بحركة اليدين التى يمكن أن تغطى على قيمة الحركة أو الموقف الدرامى المطروح، مما يساعد على التركيز فى تكثيف طاقته.
- قد يدفع ثبات الممثل، وسكونه فى موضعه دون حركة فترة زمنية طويلة، إلى التعبير العضوى عن اللحظة الذى قد يدفعه إلى الصراخ، أو قد يتحول جسده وكيانه إلى رقصة أو تعبير أو صرخة تخرج من أعماقه كانفجار دون أن يتحرك خطوة أو أكثر، وقد يكون هذا التعبير أكثر بلاغة من الحركة نفسها.

هذه هى بعض الملاحظات الكثيرة التى أبداها المدرب الفرنسى فى ورشته المسرحية التى استمرت أكثر من شهرين عدة ساعات يوميا، وضع فيها يده على العيوب المتأصلة فى الممثل ليخرج من هذه الورشة أكثر وعيا بهذه العيوب؛ لتلافيها ولمحاولة إعادة صياغة أدواته الفنية من جديد.

يوزيف شاينا والتعامل مع سينوغرافية العرض المسرحى

موسم: ٩٣/ ٩٤

فى ورشة «شاينا» المسرحية :

أشرف «يوزيف شاينا» الذى يعد أحد رواد المسرح التجريبى البولندى والعالمى، على ورشة إعداد شباب الممثلين وكيفية التعامل مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية. فالممثل عنده أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية، ويطالب الممثل بتكيف جسده مع الإطار التشكيلى لخشبة المسرح التى يشكلها شاينا فى نهاية الورشة المسرحية داخل العرض المسرحى (بقايا الذاكرة) بالمهمات المسرحية (الجوالات - السلالم - العربات - الأحجار - إطارات العجلات - والممثلين)، ليكون تشكيلا من الأجساد العارية التى تشكل مع كل هذه الأشياء لوحة مسرحية تشكيلية.

فى ورشته المسرحية، أكد شاينا أن المخرج المسرحى هو مؤلف العرض الأساسى، أما الكاتب المسرحى فيمثل نصه المسرحى مفردة واحدة من مفردات متعددة للعرض المسرحى؛ حيث يمثل الممثل بجسده وتعبيره الصامت وحركته همزة الوصل الحقيقية لكل هذه العناصر المختلفة (ديكورات تشكيلية أقرب إلى الرمز - قطع الإكسسوار - إضاءة - الفضاء المسرحى ذاته.. الكلمة)؛ فسرعان ما يتغير النص المسرحى ويغدو مجرد كلمات رامزة تستثير أو تفتح عوالم متعددة للممثل للاستعاضة عنها بوجوده المسرحى وبنبضه المسرحى وحركته

الداخلية، وجسده الذى يغدو آلة يعزف عليها معزوفته، كما شاهدنا تجربته (بقايا ذاكرة) بالهناجر.

فى (بقايا ذاكرة) يلخص شاينا [٣] خبراته وتجاربه السابقة؛ حيث تتداخل الخبرة الواقعية بالخبرة الميتافيزيقية؛ حيث يتعلم الفنان الشاب التعامل مع الشئ ونقيضه فى آن: الحياة/ الموت، المعاناة/ الاستقرار، الحب/ الكراهية، الشيطان/ الملاك، الصخب/ الصمت.. حيث تسعى التجربة إلى التوكيد الذاتى للحياة. فالتجربة تسعى سعيا حثيثا إلى تعليم شباب المبدعين مبدأ الخلاصة فى الفن، الأخذ من الأدب الإنسانى أعظم ما فيه من ميراث فكرى وإنسانى، ومن رموز تصبح رموزا عالمية لاتتقيد بالمكان ولا بالزمان. تعلمهم كيف يتعاملون ـ عبر هذه الخلاصة ـ مع أجسادهم، فيقتصدون فى الحركة، ويسعون إلى الوصول إلى جوهر ما تعنيه، وما يعنيه وجودهم ذاته فوق الخشبة. لذلك، يصبح كل شئ يقومون به فوق الخشبة ذا معنى، وليس خاليا منه، ولذلك أيضا يسارع الشباب المبدعون ـ عند شاينا ـ إلى البحث عن التكثيف فى التعبير، والتركيز فى التعامل مع المواد الفقيرة:

عروس قطنية تستحيل فى يدى ممثلة إلى حياة بأكملها، وتعنى لها حياتها وفرحها وألمها وشقاءها، إطارات سيارات تتشكل عند الشباب/ الممثلين داخل الورشة إلى دائرة يدخلون فيها ليقابلوا الموت ويلتفون فى دائرته، أو تتحول لعبة أو معاناة أو التفاف حول النفس، كما يلتف كوكب الأرض نحو الشمس بلا توقف.. السلالم التى تغدو للممثل لا أداة للصعود أو الهبوط فقط، بل تعنى السموق والبحث عن الخلاص، ومحاولة للقاء وهبوط للموت.. إلى غير ذلك من المهمات المسرحية التى يتعلم منها فناننا الشاب كيف يبعث فى جمودها نبض الحياة، فتشاركه اللعب فوق الخشبة، وتصبح شريكة له فى الإبداع، ويؤخذ كل هذا بعين الاعتبار على مستوى الشكل العام، الذى يجعل الممثل يتعامل مع كل هذه العناصر داخل سينوغرافية مسرحية تقوم بتشكيل كل جزء وكل ما هو موجود فوق الخشبة، كما لو أننا نشاهد عالما أو كوكبا آخر، يحيل الوقائع الحياتية إلى فن مسرحى خالص قلما نجد مثيلا له.

لقد أفاد شباب الهواة الكثير من «ورشة شاينا المسرحية»؛ حيث تعلموا أهم شئ فى العمل الفنى، النظرة الشمولية إلى العرض المسرحى الذى لايتوقف عند الكلمات الثرثارة أو الطابع الميلودرامى/ الصاخب، كما تعلموا كيف يفكرون فيما يفعلونه قبل حدوثه فوق الخشبة، وكيف يشكلون ما هو كائن بالفعل ليغدو معزوفة فنية رائعة.

وهذه الورشة تعتبر من الورش التجريبية التى عملت على زعزعة أركان الاستسلام لكل ما هو جاهز، وانطلقت من العمل المختبرى إلى صياغة خطاب مسرحى خارج سلطة النص اللغوى.

تجارب المخرجين المصريين والعرب

لاشك أن مركز الهناجر للفنون يحاول أن يحقق أيضا خطا متوازيا يسير مع الخط الأول لرسالته التى ذكرناها آنفا، أما الخط الثانى؛ فهو تلك التجارب المسرحية لفنانينا المسرحيين المصريين والعرب، وهدف هذه التجارب هو فى المقام الأول منح هؤلاء الفنانين الحرية الكاملة فى ممارسة إبداعاتهم، دون تدخل منا فى اختيار النصوص المسرحية أو فرض أشكال الصيغ المسرحية التى يطرحونها، وهى ـ ككل التجارب ـ تحتمل النقاش والتقييم القائم على النقد المتأنى لتحليل هذه العروض، وإدراك أهم ما تحققه للمسرح المصرى من إثراء أو إضافات، والوقوف عندها لاستخراج نقاط استفزازها واستثارتها للساكن الراكد فى مجتمعنا المصرى، على اختلاف مستوياته الفكرية والعقائدية والاجتماعية والسياسية وقبل كل شئ الفنية.

لذلك، اقترحنا فى مشروعنا تقديم عروض مسرحية حاول مخرجوها الاستعانة بشباب الهواة من الممثلين

المدربين فى هذه «الورش المسرحية»، ولعل من أهمها، كما ذكرنا من قبل:

- تجربة المخرج البولندى «يوزيف شاينا» بالتعاون مع المخرج المصرى هناء عبدالفتاح فى العرض المسرحى (بقايا ذاكرة).

- تجربة المخرجة الألمانية «ايوس شوبول» مع المخرج العراقى عونى كرومى على نص لبيتر هاندكه ترجمه محمد شيحه، وعنوانه (الساعة التى لم نتعارف فيها)، وقد استمرت طيلة شهرين بالاشتراك مع المركز الثقافى الألمانى.

- تجربة «نور الشريف» بالاستعانة بهؤلاء الشباب الهواة، وقد اشتركوا معه فى تقديم العرض المسرحى (محاكمة الكاهن) عن نص لبهاء طاهر، إعداد محسن مصيلحى ومن إخراج نور الشريف.

- تجربة المخرج العراقى الأصل السورى الجنسية جواد الأسدى (شباك أوفيليا) المأخوذة عن (هاملت) شكسبير، وقد استغرق إعدادها أكثر من شهرين، وهى تعتبر من أهم الورش التى شكلت مجموعة من الممثلين الشباب.

- تجربة العرض المسرحى (حفل خاص على شرف العائلة) من تأليف سعيد حجاج، واستعان فيها المخرج هناء عبدالفتاح بالفنانين الشباب - خريجى هذه الورش المسرحية - بالإضافة إلى ممثلين شباب موهوبين. وقد كان لمخرجينا الكبار نصيب فى الورش المسرحية فكانت:

- التجربة المسرحية (ديوان البقر) تأليف محمد أبى العلا السلامونى من إخراج كرم مطاوع، موسم ٩٤/ ١٩٩٥.

- التجربة المسرحية (الخادمتان) تأليف جان جينيه، من إخراج جواد الأسدى، وهى التجربة الثانية لهذا الموسم ٩٤/ ١٩٩٥.

- التجربة المسرحية (شهر زاد) تأليف توفيق الحكيم وتمثيل وإعداد جميل راتب، واعتمد فيها على ممثلين محترفين.

- التجربة الخاصة بالتعامل مع نص لمبدع شاب من خلال حماس مخرج متمرس هو هناء عبدالفتاح، وهى تجربة (حفل خاص على شرف العائلة).

إن هذه التجارب الفنية التى يتبناها مركز الهناجر إنما تحاول أن تطلع جمهوره على تجارب بعينها، تصاحبها الجدة والحداثة وتضع المسرح المصرى فى قلب المعاصرة.

موسم ٩٣/ ٩٤:

١ - ورشة أولجاى لتدريب الممثل (تركيا).
٢ - «الوثيقة» (برونوميسا) ؛ (فرنسا).
٣ - «بقايا ذاكرة» (يوزيف شاينا) ، (بولندا).
٤ - «حفل خاص على شرف العائلة»
(هناء عبدالفتاح).
٥ - الورشة الخاصة بتدريب الممثل
(بروبير + ليتيليه) فرنسا.

موسم ٩٤/ ٩٥:

١ - الورشة الألمانية (ايوس شوبول + عونى كرومى).
٢ - «ديوان البقر» (كرم مطاوع).
٣ - «الخادمتان» (جواد الأسدى).
٤ - «شهرزاد» (جميل راتب).
٥ - الورشة الإيطالية (أنطونيا برناردينى).
٦ - ورشة الأوبرا المقامية (نداء أبومراد + هناء عبدالفتاح)، بالإضافة إلى ورش اهتمت بعنصرى الإضاءة والصوت للفنيين العاملين بالمركز.

هوامش:

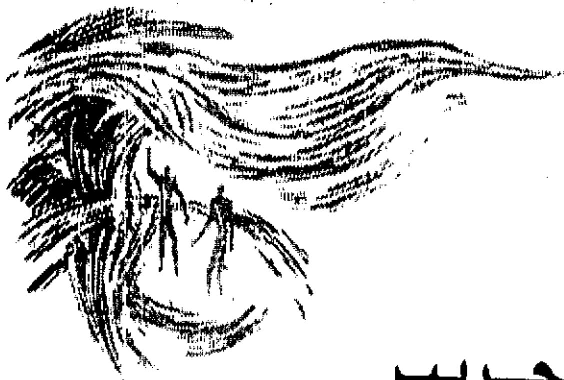
(١) منذ السبعينيات وصولا إلى التسعينيات، كانت ثمة ورش مسرحية اختلفت فى الأساليب والمناهج، وصل فيما بينها عامل مشترك مهم، هو تدريب الممثل، وإصلاح العيوب التى التصقت التصاقا كبيرا بأدوات الممثل ولغة تعبيره على مستوى جسده وآلة نطقه. من أهم هذه الورش المسرحية: «ورشة نبيل منيب»، «ورشة عبدالرحمن عرنوس»، «معمل فرقة ملف المسرحية» (هناء عبدالفتاح والنصار عبدالفتاح) - فرقة منصور محمد وورشته الخاصة. و«ورشة حسن الجريتلى» التى تعتبر من أفضل التجارب المسرحية على الساحة، خاصة أنها محدودة الإمكانات المادية، وبوسعها أن تقدم رؤى جمالية حديثة، وقد مثلت مصر فى أكثر من مهرجان دولى.

(٢) راجع أيضا على الراعى هموم المسرح وهمومى كتاب الهلال سنة ١٩٩٣.

(٣) انظر مجلة فصول (المجلد الثانى عشر) العدد الثانى - صيف ١٩٩٣ صفحات ٢٣١ - ٢٥٥.

وانظر أيضا مجلة إبداع - العدد رقم ٨ - عام ١٩٩٣.





التجريب
والشكل الشعائرى المقدس

عصام عبد العزيز *

«ليس ثمة طريقة أخرى غير الطريقة التى يتبعها الفنان وهو يلقى مزيدا من الضوء على سبل جديدة وطرق لم يكن لنا بها سابق عهد فى عقل الإنسان».

«ماكسويل أندرسون».

منذ أطلق فسفولد ميرهولد عبارته القوية المشهورة فى عالم المسرح:

«إن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى» .. حتى تردد صداها العميق فى وجدان المخرجين المبدعين(١) جميعا، الذين يطرقون كل أبواب التجريب ومصادره وأشكاله ومضامينه.

لقد كان ذلك المخرج الروسى الكبير من المخرجين المبدعين الذين وضعوا بصمات واضحة فى مجال التجريب المسرحى والدرامى أيضا، إذ إنه كان يملك ويعى مفردات لغة فن المسرح، ثم يطوع تلك اللغة لخدمة فكره وهدفه وأسلوبه المسرحى، هذا من ناحية الشكل. أما من الناحية الدرامية، فقد كان ميرهولد يعد «النص الدرامى» الذى يختاره لكى يحوله إلى «نص مسرحى»؛ وذلك لكى يخلق «ويجرب» أشكالا مسرحية جديدة تثرى فن المسرح بوجه عام، وبالتالى كان لا يفصل بين الشكل والمضمون الدرامى المسرحى. لقد رأى ميرهولد أن الجمهور قد وجد لكى يرى ما يريد هو أن يراه، ومن ثم جمع بين التنظير، والتطبيق، وقد خرج عدد كبير من المخرجين الكبار من عباءة ميرهولد، بعد أن

* رئيس قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

أضافوا أو بدلوا في تعاليمه؛ فهو ـ دون شك ـ الأب الروحى لكل من بيتر بروك، جروتفسكى، جرهام، وحتى سغفن بركوف. وإذا سلمنا بما كان يوجين أونيل يؤكده من أنه لا يستطيع تحطيم القواعد إلا من كان يعرف جيدا تلك القواعد، يمكننا أن نؤكد أنه لا يقوم بـ «التجريب» إلا كل من يعرف قواعد المسرح الأساسية[٢]، ولا يقترب من تلك الساحة ـ أى ساحة التجريب المحرمة والمفترى عليها ـ إلا كل واع تماما بتراث فن المسرح والدراما، وبتطور هذا الفن.

فالتجريب لا يتم القيام به من حيث إنه تجريب فقط، وإن كانت تلك الفكرة مقبولة فى حد ذاتها كما سوف نرى فى هذا المقال، وإنما لأن هناك حاجة فنية ملحة تدفع المخرجين إلى محاولة «تجريب» خلق أشكال مسرحية أغنى وأعمق من الأشكال السابقة عليهم؛ إذ إن المخرج المسرحى لا يملك أن يخرج أعماله المسرحية للأجيال القادمة، لأنه لا يستطيع أن يدرك ويعى الحالة الروحية والنفسية والمادية للأجيال القادمة. إنه يخرج لجمهوره، جمهور عرضه؛ إذ إن العرض والجمهور شريكان فعالان فى العروض المسرحية، كما أكد ستانسلافسكى مرارا وكما آمن ميرهولد أيضا[٣].

من ثم، لا يستطيع المخرج المبدع الاقتراب من منطقة التجريب إلا إذا كان واعيا تماما بالأشكال المسرحية المتنوعة التى صاحبت تطور فن المسرح والدراما؛ ليس فى وطنه فقط وإنما التجارب المسرحية التى تتم فى العالم المسرحى المنتشر بين بقاع الأرض.

ورغم اعترافنا الصريح بأن فن المسرح، فى جوهره، ظاهرة ثقافية لصيقة بالمجتمع، تتخذ صبغة خاصة بكل مجتمع تتحقق فيه، فإن العلم يؤكد لنا أنه لا يوجد شعب من الشعوب لا يتأثر بالشعوب الأخرى أو يؤثر فيها، خاصة بميراثها الثقافى؛ إذ إن الثقافة تهاجر من دولة إلى أخرى وتندمج أو تذوب أو تتأقلم مع المناخ الثقافى الجديد الذى تنتقل إليه. ومن ثم، تصبح القاعدة الأساسية التى ينطلق منها فن «التجريب» هى القاعدة العلمية الفنية الخلاقة.

فليس التجريب مقرعة نقرع بها أبواب المستقبل لكى نسمع فقط صوتها ولكى نبهر العالم بشكلها الجديد. التجريب ليس ساحة فضاء أو «رقعة فارغة» يستر فيه الضعفاء فشلهم فى فهم ما يقدمونه.

لقد أصبح «التجريب»، فى هذا العصر، مصطلحا وكلمة مطاطية الشكل والمضمون، تماما مثلما أصبح المسرح الحديث مجرد «عاهرة» تقدم المتعة، كما أدرك بيتربروك الذى تمنى أن نستعيد ما فقدناه من مفهوم الشعائر والطقوس وننقلها إلى عالم المسرح[٤].

لقد أصبح التجريب، فى آن، مصدرا لكل من الفنان المبدع الذى يطرق بفنه وبعلمه أبواب الآفاق الجديدة، لفن المسرح، كما أصبح كهفا يتوارى داخله أو خلفه كل من لا يحمل فى داخله فكرا أو فنا.. بل يكفيه أن يعلن عن إفلاسه بكلمة تجريب!

وقد ترتب على ذلك أن أفسح التجريب للنقد، خاصة النقد المسرحى، مساحة كبيرة تسمح بأن نجد فيها كتابة الناقد الموضوعى المبدع الذى يقيم التجربة التجريبية المسرحية التى يشاهدها ويحلل أبعادها ودلالاتها الدرامية والمسرحية، كما نجد فيها كتابة الناقد الانطباعى الأمىّ بقواعد المسرح والدراما، الذى يجرب هو أيضا نقده «التجريبى» ـ إذا صح القول ـ لكى يحمى ذاته بذاته خوفا من أن يكتشف جهله بالتجريب.

والتجريب ليس فقط ابن هذا العصر؛ بل هو ابن الإنسان الذى «جرب» ـ عبر عصور التاريخ ـ أن يحيا حياته على الأرض بكل أبعادها. التجريب كان وليد الحاجة، وحب البقاء دفع الإنسان إلى أن «يجرب» كل

السبل التى تكفل له الحياة وتكشف له سبل الغد والمستقبل.

لقد حاول الإنسان البدائى أن «يجرب» التعبير الفنى عن حياته وبيئته الخاصة. وكان الراقص البدائى أول من خطا خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ إنه ـ عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان «يحاكى أفعالا» وكان أيضا يجرب أن يسيطر على الكون كله. وقد نجح، بذلك، فى جعل هذا العالم مسرحا لدراما الوجود الإنسانى.

إن رقصات الحرب والموت والصيد والجنس، وكل تلك الأنواع البدائية من الحركات التعبيرية ذات الإيقاعات المختلفة وذات الأغراض والوظائف المختلفة أيضا، كلها كانت تعد بمثابة خلق فنى استخدمه الإنسان للتأثير فى الآخرين، من ناحية، ولاختبار ذاته وقدراته على السيطرة على العالم الميتافيزيقى، بل أيضا على عالم الآلهة التى خلقها، من ناحية أخرى.

إن الطقوس الدينية والسحرية التى يرصدها لنا سير جيمس فريزر سواء فى كتابه (الغصن الذهبى) أو (الفولكلور فى العهد القديم) لدليل كاف على ارتباط تلك الطقوس بالدراما والمسرح، كما أنها تؤكد أن الإنسان كان «يجرب» من خلال تلك الطقوس تأكيد ذاته بذاته فى هذا الكون. وقد سلط جوردون كريج أيضا الضوء على تلك الفكرة، حين آمن بأن الراقص يعتبر المؤسس الحقيقى لفن المسرح(٥).

ومن خلال دراسة تاريخ المسرح العالمى، نكتشف أن كل المسارح العريقة ذات التقاليد المغرقة فى القدم، قد انبثق من الرقص العفوى الارتجالى الذى كان يؤدى فى أعياد الآلهة القديمة، مثل إيزيس وأوزيريس، أو ديونيسيوس، أو شيفا.. أو غيرها من الآلهة القديمة، ونجد امتدادا لهذه العلاقة بين الدين والمسرح فى دراما العصور الوسطى، وبذلك يمكن تأكيد أن كل الأديان درامية الروح والجوهر والشكل، إذ إنها تضع الإنسان أمام قدره. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، تفجرت الدراما اليونانية من الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانت تؤدى فى أعياد إله الكروم والإخصاب ديونيسيوس. ثم حاول الشاعر أريون أن «يجرب» صياغة بعض الأشعار الشعبية العفوية ـ التى كانت تنشد من فرط الحمية الدينية لطقوس هذا الإله ـ صياغة فنية، كما حاول أيضا أن «يجرب» وضع «مؤد» ليكون بمثابة رئيس للجوقة، وقد نجح أريون فى كلتا المحاولتين.

ثم تقدم التجريب الدرامى خطوات إلى الأمام، وذلك حين وقف الشاعر ثسبس بلا خوف على عربة صغيرة كى يؤدى أو يمثل أو يحاكى الإله ديونيسيوس فى أعياده الطقسية، وكان يشترك فى حوار درامى مع رئيس الجوقة ومع الجوقة نفسها. يدفع الأحداث الدرامية تارة ويعلق عليها تارة أخرى، وقد نجحت محاولته التجريبية، وظهر لنا «الممثل الأول». ثم تبعه الشاعر الكبير اسخيلوس مجربا وضع «الممثل الثانى»، كما جرب سوفكليس أيضا وضع الممثل الثالث(٣). أى أن التجريب الدرامى والمسرحى قد صاحب المسرح اليونانى طوال فترة نشوئه وتطوره وازدهاره.

وإذا كانت الدراما اليونانية قد تطورت من الطقوس والشعائر الدينية، فإن المسرح اليابانى والصينى والهندى قد تطور أيضا من الطقوس والشعائر الخاصة بكل دولة من تلك الدول، ومن ميراثها الثقافى والدينى والسحرى أيضا. ومن ثم، فإن العلاقة بين تلك الدول ومسارحها علاقة وثيقة الصلة بالتراث الشعبى؛ أى بفولكلور تلك الشعوب.

لقد أخذ ميرهولد ينقب فى المسرح الشرقى: الهندى والصينى واليابانى، لكى يستخلص منه الأشكال

والحركات المعبرة، إذ إنه يرى أن المسرح حركة وتجريب كما بهر مسرح «بالى» آرتو واعتبره النموذج الأعلى للفن المسرحى.

فإذا كان ميرهولد قد أكد أن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى، أفلا يمكن «تجريب» أشكال مصرية شعائرية وثيقة الصلة بتراث هذه الأمة؟ ألا نستطيع أن نقوم بدراسة أشكال قديمة قدم تاريخ الإسلام، ونحاول أن نقدمها بشكل جديد من خلال «تجريب» شكل جديد مقدس له مكانة كبيرة فى قلوب كل المسلمين، ألا وهو الإمام: خطيب الجامع. ألا يستحق هذا الشكل الدينى المقدس دراسة جادة، بغرض البحث عن منابع أكثر صدقا وأكثر التصاقا بالمجتمع. إننا، إذا قمنا بذلك، فإنما «نجرب» أن نسلط الضوء على هذا الشكل الرائع.

فإذا كان الحظر الذى فرضه رجال الدين فى مصر قد سيطر على المسرح المصرى، وحال دون تقديم الشخصيات الدينية، خاصة شخصيات الأنبياء والصحابة، على خشبة المسرح؛ بما جعل عدداً كبيرا من المسرحيات يرفض من جانب الرقابة والأزهر الشريف.. فهذا الحظر لا يلبث أن يتوارى أمام بعض أنماط شعبية مسرحية غنية بمواقفها المختلفة وتحظى بتأييد غير شعورى من جانب الشعب المصرى.

وإذا كانت المسيحية فى أول عهدها قد حاربت المسرح، فقد شاء القدر أن يسمح للمسرح بأن يبعث مرة ثانية داخل الكنيسة نفسها، فى شكل الأداء الطقسى للشعائر المسيحية.

كذلك الحال بالنسبة إلى العالم الإسلامى، فهناك شخصيات وأنماط تتمتع بالحرية كلها فى محاكاة جميع الشخصيات الإسلامية الكبيرة بل حتى الأنبياء أنفسهم. هذه الشخصيات تستطيع أن تردد أقوال الرب نفسه كما ذكرت فى القرآن وبطرق مختلفة وقداسة خاصة، وبشعور دينى عميق، سواء كان هذا الشعور صادراً عن وعى أو كان عفويا. كل ذلك يتم فى قلب حرم الجامع وأمام جميع المصلين، أو فى الأماكن العامة مثل الساحات الشعبية والمقاهى.

إنه الأداء الإسلامى الشعائرى، الأداء النابع من تقاليدنا العربية الإسلامية، وهو أداء ملتصق بالمجتمع المصرى، وله وقع خاص، وشكل ومضمون ذو قداسة عالية كما أنه أداء فردى يمتلك القدرة على المحاكاة والتأثير فى الجمهور، إنه الأداء الشعائرى لخطيب الجامع فى المساجد الإسلامية، وقريب من هذا أداء الراوى المجهول الذى يروى الحياة منذ بدء الخليقة، والأداء الكنسى الطقسى لراهب الكنيسة.

خطيب الجامع:

الأداء الشعائرى للإمام فى الجامع:

ففى صلاة الجمعة يتوجه أغلب المسلمين إلى الجامع لصلاة الجمعة حسب الشعائر الإسلامية. وقبل الصلاة يقف خطيب ـ وهو رجل دين له مكانة سامية فى قلوب الجميع، ومدرب على الإلقاء والخطابة، ذو صوت قوى عميق ـ على منصة عالية؛ ذلك لأننا فى الجامع نجد انفصال مقصورة الخطيب عن المصلين، فهو يجلس معهم قبل الصلاة ثم ينفصل عنهم عندما يعتلى المنصة العالية ويبدأ فى خطبة الجمعة التى يعظ فيها المسلمين، ساردا لهم من أخبار القصص القرآنى ومن أخبار الأنبياء بعض المواقف التى امتحن فيها الله هؤلاء الأنبياء، أو يصف بعض المواقف التى لعبت دورا مهما فى حياة الأنبياء أو فى تاريخ الدين الإسلامى. وهو، دون قصد، كلما تحدث عن أحد الأنبياء أو إحدى الشخصيات الإسلامية، يحاول أن يحاكى ما تقوم به هذه الشخصيات فى المواقف المختلفة، مصورا إياها حسب

تخيله وانفعاله، فى آن، وتبعا لما يهدف إلى توصيله إلى المصلين، مستخدما طبقات صوته وتعبيرات وجهه وحركات يديه ورأسه وجسده.

فهو، مثلا، إذا تحدث عن النبى موسى وأراد أن يردد بعض أقواله، نجد أنه أثناء الحديث المتواصل ذو انفعال قوى، وقبل أن ينطق ما قاله موسى يتوقف ويقول: «قال موسى»، ثم يتخذ صوتا عميقا ذا طبقة مختلفة عن طبقة صوته التى كان يواصل حديثه بها، مستخدما فى ذلك يديه وجسده وحركات وجهه، محاولا بكل هذا أن يبرز شخصية موسى بما لها من قدسية وجلال، بل نجد أنه كلما زاد انفعالا وتعبيراً وقدرة على الأداء زاد تأثيرا فى المستمعين والمصلين والمشاهدين فى الوقت نفسه، كما زادت استجاباتهم له وترديدهم عبارات دينية مشهورة: «الله»، «صلى الله عليه وسلم»، «يارب»، «يا محمد يا حبيب الله»، «يا موسى يا كليم الله».

والقصص الدينى الذى يردد بواسطة الخطيب ينتمى إلى شكل محبب لدى جميع مسلمى الشعب المصرى. بل هو حريص كل الحرص على مشاهدة أداء هذا الخطيب. وقد استطعت أن أسجل بعض أقوال المصلين أثناء انفعالهم بأداء الخطيب. وليس هناك أروع من تعبير المصلين تحت تأثير هذا الجو والمكان الدينى، فهم يبدون كأنهم فى حضرة الأنبياء أنفسهم.

بل نجد أن هذا الخطيب عندما يصف استشهاد الحسين وصراعه مع قاتله، «يقوم بدورين» معا، مرددا حوارين: حوار الحسين وحوار شمر بن ذى الجوشين الذى ذبح الحسين ابن على:

«قال الحسين:.....

قال شمر: ......»

فهو يحاكى ويصور هذه الشخصيات بطريقته الخاصة فى أفعالها وحسب مواقفها المختلفة، وبمتابعة جمهور المصلين فى خشوع تام، بل حتى تسيل دموع البعض لاستشهاد الحسين فى سبيل رسالة محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد يحدث تحت تأثير هذا الجو الدينى أن يردد المصلون الدعوات للحسين، فى حين يردد البعض اللعنات على شمر ويبشرونه بنار جهنم الخالدة.

ويشترك الخطيب والمصلون فى حوار، مرددين بعض الأدعية الدينية التى تختمها شعائر صلاة الجمعة، حيث يرد المصلون على كل جملة من جمل الخطيب أثناء الدعاء إلى الله بالقول: «آمين» .. «آمين».

«الخطيب: اللهم بارك الحسين.

المصلون: آمين

الخطيب: اللهم صل على رسولك محمد

المصلون: آمين».

ليس الأمر قاصرا على صلاة الجمعة، بل كثيرا ما يعقد هذا الخطيب جلسات أو حلقات خاصة، ويظل يردد على الحضور القصص الدينى والمواقف وأخبار الشخصيات الدينية المختلفة: بطريقته الخاصة التى تحظى بقبول الجميع الذين يؤمنون بأن هذه الحلقة حلقة دينية وشعيرة واجبة الأداء؛ حيث يتعلمون فيها أصول الإسلام وتاريخه وقيم الأنبياء، وهى بلا شك تحمل المتعة والتسلية والتعليم فى آن.

إن هذا الشكل وهذا المضمون نابعان من طبيعة وتقاليد الشعب المصرى. وإنى أتساءل: أليس ذلك الشكل شكلا شعائريا لأداء بسيط قدسى، أليس ذلك الخطيب هو مؤد شعائرى لعروض خاصة ذات طبيعة دينية سامية، أليس ذلك هو أحد الأشكال البسيطة للمسرح الطقسى المصرى.

أليس ذلك مصدراً خصباً للتجريب؟

الهوامش:

١ ـ جيمس بروس ليفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم. ترجمة: فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٩، ص ٢٨.
٢ ـ روجر. م بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة ، ١٩٧٨، ص ٥٨.
٣ ـ ليفانز: المسرح التجريبي، ص ٢٧،
٤ ـ Peter Brook: The Empty space.Penguin . 1972. p.51.
٥ ـ جوردن كريج: في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية،١٩٦٠، ص ٦٨.
٦ـ محمد صقر خفاجة وعبد المعطي شعراوي: المأساة اليونانية. الألف كتاب، عدد ٢٥١ ، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٠٦.





المسرح والتغيير الاجتماعى

دراسة مفهوم العرض المسرحى وعلاقته بالواقع الاجتماعى

عونى كرومى *

المدخل لفهم النظام الثقافى للمسرح

عنيت الدراسات بتطور الظاهرة المسرحية وصيرورة أوضاعها فى فترات زمنية متعاقبة، واهتمت بمشكلات النشأة والظهور وعوامل النمو والتدهور، وكذلك بتقنيات الممثل، والمؤلف، والمخرج، وعناصر النص المسرحى وبنيته، وتحليل ظواهر ومكونات العرض المسرحى (الفضاء، الخطة الإخراجية، الممثل، الحركة، المؤثرات، وكل ما يخلق الجو العام)، وأيضا تحديد الضرورة والوظيفة والخصائص والأسلوب وصولا إلى دراسة الخطاب المسرحى؛ حيث اتخذ المسرح فى الثقافات الإنسانية المختلفة أشكالا عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ إذ ظهر فى المجتمع الزراعى أو مجتمع جنى الثمار والصيد والقنص كما ظهر فى عدد من البلدان والشعوب منذ فجر الحضارة السومرية والبابلية والمصرية الفرعونية، كما ظهر فى الهند واليونان واليابان، بل يمكننا القول إنه ظهر فى أكثر الثقافات على شكل فعاليات درامية مسرحية أو طقوس دينية أو دنيوية أو حكايات أو رقص، وحتى تلك العروض التى تعتمد الدمى وخيال الظل، والقائمة على عنصرين أساسيين من عناصر المسرح (الممثل ـ المشاهد) فى الزمان والمكان، حيث يقوم فيه المؤدى أو الراقص أو الممثل بإنتاج المعنى من خلال أدوات الممثل (الجسد ـ الصوت) أو من خلال الدمية أو عبر اختفائه وراء الماسك (القناع) أو أية أداة من أدواته المرئية أو السمعية. هذا المعنى الذى يتكون ويتركب ويعرض الفكرة أو الهدف من أجل تحقيق غاية، يستجيب للضرورة (أو الحتمية) نفعية كانت أم جمالية، وتتحقق فيه عناصر المتعة من خلال التتابع والتواصل بواسطة الشد والتشويق والإثارة.

إن أسباب ظهور المسرح ترجع فى أكثر الأحيان إلى عوامل إنسانية (اجتماعية أو دينية أو نفسية أو اقتصادية أو سياسية)، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر الذى يقوم عليه الوجود الاجتماعى باعتباره جوهر

* أستاذ مشارك، جامعة اليرموك ـ كلية التربية والفنون، قسم الفنون الجميلة.

المجتمع. والإنسان بسبب وجوده فى الحياة وبقائه فيها، دخل فى صراع مع الطبيعة والمجتمع، كما دخل فى صراع مع نفسه؛ حيث جسد المسرح أو تماثل مع كل الفعاليات التى تتعلق بالظواهر التى يسعى الإنسان إلى السيطرة عليها من خلال اكتشاف وإيجاد قوانينها وتبريرها والكشف عن أسبابها ودوافعها، محاولا تعليل وجودها وتحليل كيانها وتفسير وجودها بشكل حسى وجمالى. لهذا، نجد أن المسرح قد بنى نظامًا ثقافيًا فى الحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف الثقافية والأشكال التى عبر عنها الإنسان فى حياته؛ مثل نظام العمل، العلاقات الاجتماعية، البناء، السكن، التبادل البضائعى، أو نظام الإنتاج والتجارة والنظام العسكرى والإدارى والنظام الدينى والحاجة الدينية، واللغة، والحقوق، والطقوس والعادات والنظام الأدبى والفنى. ولقد سعى كثيرون إلى إدخال النظام الثقافى المسرحى ضمن النظم الثقافية الأخرى بالنظر إلى خصوصيته ووظيفته، مثل إدخال المسرح ضمن النظام الأدبى. وكاد هذا السعى أن يفشل، أو ظل ـ على الأقل ـ قاصراً ؛ لأن للمسرح نظامه الثقافى الخاص، وهو لا يعود إلى النظم الأخرى بقدر ما أخذت بعض هذه النظم مفاهيمه فى مجال الأجناس والأسلوب، كالذى حدث فى تفسير أرسطو الذى يستند إلى وظيفته وخصائصه ويقوم على أساس الاحتياجات الجسدية، لأن الجانب الجسدى بشكل الأساس وإن تداخلت مع فعل الجسد خصائص ونظم ثقافات أخرى؛ مثل اللغة، الموسيقى، التشكيل الصوتى أو نحت الفضاء. وقد نجد أجزاء وعناصر كثيرة فى المسرح تعود إلى نظم ثقافية وفنية متعددة، إلا أن المسرح يملك خصوصية لا تتوفر فى النظم الثقافية الأخرى؛ ألا وهى «الإنسان»، ولانقصد الإنسان الفنان المبدع فى النظم الثقافية الأخرى (الرسام، النحات، الكاتب، الشاعر)، بل نقصد الإنسان الذى دونه لا يمكن أن يتم العرض الذى هو «الممثل». إننا نعرف استحالة إنجاز أى شئ فى كل النظم الثقافية دون الإنسان ودوره وموقعه فى العالم والحياة، ولكن الإنتاج «المنتج الفنى» يبقى خارج حدوده ويبقى الفن هو إنتاج الإنسان. أما فن المسرح، فلا يمكن أن يتم فيه إنتاج دون الإنسان، ويبقى الإنسان الفنان هو بذاته «المنتج الفنى»، ومن خلال هذا المنتج يتحقق المعنى ويتم فى لحظة الحضور لا قبلها ولا بعدها، وما إن يختفى الممثل من على خشبة المسرح حتى ينتهى الإنتاج والمنتج ويعود إلى دوره فى الحياة كبشر عادى وليس كشخصية درامية تحقق المعنى. أما معنى حياته فيأخذه من سلوكه وفعله ومعاناته، بينما فى المسرح ينتج الإنسان الممثل معنى بذاته خارج معنى وجوده ومعاناته، أى أن نظام المسرح يقوم على الفنان الممثل، وعلى المادة التى هى الممثل نفسه منفرداً أو جماعياً فى داخل عرض مسرحى، ويكون الناتج الشخصية المسرحية التى تتماثل أو تتشابه أو تحاكى النموذج المراد تقديمه فى داخل صورة العرض المسرحى، التى نطلق عليها «الشخصية الدرامية» والتى تتميز عنها الشخصيات الأخرى فى الرواية أو القصة أو حتى داخل اللوحة التشكيلية، بالرغم من تداخل نظم ثقافية فى عملية الإنجاز أو التكامل أو تحقيق ديناميكية العرض مع المكان. إذن، المسرح والمنصة فضاء يشترك فيه الممثل والمشاهد فى إنتاج وتلقى المعنى فى الزمان والمكان نفسيهما، محافظاً على كلتا الوحدتين اللتين لا يمكن الفصل بينهما، كما أن أى فصل يلغى النظام المسرحى ويحيله إلى نظم ثقافية أخرى (كأن يتم تسجيل العمل أو العرض على الشريط السينمائى أو الفيديو أو حتى الشريط الصوتى)، أو أن يتم أخذ جزء من العرض المسرحى واعتباره الكل، مثل النص الذى يعتبرونه وحدة أو بنية العرض الأساسية؛ حيث عملوا على تحليلها وتفسيرها والتنظير لها دون النظر بعين الاعتبار إلى أن المسرح يقوم على ما يقدمه الممثل من فعل الأداء الذى هو تجسيد لفعل الشخصية أو الحدث، وهم فى كل ما قاموا به لم يتجاوزوا البنية الأدبية، حيث عملوا على دراسة النص المسرحى ضمن النظام الأدبى وليس النظام المسرحى. إن النظام الثقافى المسرحى يؤكد

أن المسرح شكل تعبيرى واتصالى متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، حيث يشكل المشاهد والممثل العناصر الأساسية لخصوصيته، كما أن وظيفته وأسباب ظهوره وضرورته الاجتماعية هى الأخرى مختلفة ومتغيرة، كما أن منابعه وأصوله مختلفة ومتداخلة. لذا، نرى أن أرسطو وأفلاطون قد توصلا من خلال دراستهما للأجناس الأدبية بأن الشعر يعود إلى المسرح، والمسرح يعود إلى الشعر، ولاشعر لاينتمى إلى واحد من ثلاثة: (المسرحية، الملحمة، والشعر الغنائى)، وذلك حسب الطرق الخاصة القائمة على مبدأ «المحاكاة» أو ما يسمى «المماثلة»، محددين المبدأ الواضح للشعر على أنه فن المحاكاة عن طريق الوزن واللغة والموسيقى، وهى «عبارة عن تقاطع بين إضافة ترتبط ارتباطاً مباشراً بعنصر التمثيل نفسه: فالسؤال عن الشئ المحاكى هو: ماذا، وعن طريق المحاكاة: كيف، وينحصر الموضوع المحاكى فى الأفعال الإنسانية: أو ـ بتعبير أدق ـ المخلوقات البشرية الفاعلة قد تكون متفوقة علينا: (نحن = عامة الناس)، أو مساوية لنا أو أدنى منا، ولا يجد القسم الثانى (= التساوى) محلاً فى «النظام»، ولذلك ينحصر مضمون المحاكاة فى التعارض: أبطال متفوقون/ أبطال متدنون، وتكون طريقة المحاكاة إما بالسرد (أى الشكل السردى الصرف بالمفهوم الأفلاطونى)، أو بتقديم الشخصيات الفاعلة بمعنى تقديمها فاعلة ومكلمة (وهى الإيمائية الأفلاطونية)، وهذا ما يطلق عليه التمثيل الدرامى (جيرار جنت ١٩٨٥، «مدخل لجامع النص». انظر ص ٢٥ وما قبلها).

ومنذ دراستنا للخصوصية عند أرسطو، ظهر لنا مع عنصرى التفسير والتحليل للنص إشكال جديد حول دور الكاتب أو الشاعر فى الجنس الأدبى الذى أطلق عليه الجميع «المسرحية»؛ حيث يرى أرسطو أن الشاعر يختفى وراء توزيع شخصيات مسرحيته. وفيما يرى أفلاطون، فإن الشاعر لا يتكلم فى الصيغة الدرامية باسمه الخاص، إنما تتكلم الشخصيات بنفسها، أو ـ بتعبير أدق ـ يستنهض الشاعر شخصياته؛ حيث ظهر لدينا تعريف أساسى بين طريقة المحاكاة وصيغة المحاكاة، وهذه محاولة للتفريق بين موضوع المحاكاة حيث حدد لنا «الموضوع المحاكى» وصيغة المحاكاة. كما أن وسائل المحاكاة ـ حسب رأى أرسطو ـ هى «الحركات» و«الكلام»، لهذا ظهر لنا من التقاء هذه الأصناف فى الصيغ والمواضيع والوسائل إمكانات عدة، منها:

١ ـ أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة أو أفعالها.

٢ ـ أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية أو أفعالها.

وقد ميز من خلالها الفرق بين الملهاة والمأساة مثلما ميز بين الملحمة والشعر الساخر.

إن المسرح يتكامل ويرتقى فى مراحل اجتماعية ويختفى أو يندثر فى مراحل أخرى ليتخذ أشكالاً متقدمة ويتميز بقدرته التجريبية الاختبارية فى مرحلة ما، أو يبقى استنباطيا، أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفعالية والانتشار فى مرحلة ثالثة، وكل هذا حسب تطور المجتمع حضارياً من مجتمع طبيعى إلى مجتمع متمدين؛ حيث تلعب النظرة السياسية والاقتصادية للمسرح دوراً مهماً فى فعاليته أو تحريمه، كما أن نظرة المجتمع (المؤسسة الاجتماعية) تلعب دوراً مهماً فى رقيه، إلى جانب أسلوب العاملين وجهادهم وبحثهم وتجاربهم وأهدافهم الاجتماعية والفكرية والمادية والتربوية، فإنها كلها تسهم فى تطوره أو تعمل على تدنى مستواه، لأن بهذا التدنى تتداخل الأنواع، وانحطاط بعضها يؤثر على ديمومته وعطائه وفعاليته. وعلى سبيل المثال، فإن تدنى الأعمال الكوميدية فى الموضوع والشكل وأسلوب التقديم كان سبباً فى تحريم المسرح، كما أن تدنى أخلاق العاملين فيه ساهم فى بعض المراحل والمجتمعات فى عزل المسرح ومحاربته، لهذا وجب علينا عند دراسة وضعية المسرح

وتقييمه «أن ننطلق من وظائفه الثابتة ومن نوعية ظهوره عند التكوين والتطور والتكامل، وهذا يرتبط بالتشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية أو بأسلوب الإنتاج السائد، لأن للمسرح وظيفةً ومظهراً يختلفان من تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية ما إلى تشكيلة أخرى، ويتبعانها بالضرورة والحتمية. وعندما نتحدث عن المسرح، يجب أن نفهم ماذا نعنى بكلمة «المسرح»: إنه «عرض» للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعى من جهة أخرى، أو كما يتصوره هذا الفرد عن جوهر الشئ. إن المسرح يملك وسائل مختلفة يعرض من خلالها علاقات البشر الأحياء وحالاتهم، ويقدم من خلالها «الشخصية، الشئ»، ويكون هذا العرض فى محيط جغرافى ثابت وفى زمن محدد وأمام مجموعة من الناس ثابتة، ويختلف التأثير فى هذه المجموعة. ومن هنا يتضح لنا حتمية إيصال كل أفعال الشخصية المقدمة. وحسب هذا المفهوم، لاندرس شكلاً متعارفاً عليه فى تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما ندرس كل الفعاليات الفنية؛ إذ يجب علينا فى دراسة «المسرح» ألا نتوقف عند دراسة «النص المكتوب»، بل أن ندرس العملية متكاملة، بما فيها العرض المقدم، الإخراج والتفصيلات الأخرى..؛ ذلك لأن دراسة النص فقط ـ وإن كان النص جزءا جوهرياً من العرض ـ يمكن أن تأتى بصورة متكاملة تحمل كل السمات الأساسية لأى مجتمع، وحتى العرض المسرحى نفسه يخضع إلى التطوير المستمر. لذا، يتحتم علينا أن ندرس أو نبحث تاريخ المسرح من حيث هو كل متكامل، أو ندرس العملية الفنية وكل ما يرتبط فيها بعناصر العرض المسرحى، بما فى ذلك الجمهور، أى ندرس المسرح باعتباره «إنتاجاً للفن» وعلى أنه «عمل فنى»، و«مكان لتلقى الفن»، وكل ذلك فى ضوء التطور التاريخى (كرومى ١٩٧٩ «أطروحة فى المسرح العراقى القديم»، ص٤)، لأن الحضور المسرحى يشكل كلاً حياً.

لهذا، نجد أن تمثل الفعل على المسرح وحركته العضوية هى التى تشكل جوهر المسرح، وتقوم على إنشاء الحدث الدرامى، وتؤلف العنصر الروحى والمادى للمسرح كله، لأن العرض المسرحى يحقق صورة الوجود الإنسانى، ويخلق التضامن الإنسانى حول الهموم والقلق المشترك بين البشر، كما أن سر المسرح يكمن فى ما يملكه المسرح من قيم جمالية تعبر عما هو اجتماعى، لأن المسرح هو مجموعة رموز وعلامات ودلالات تجسد توازن الفرد مع المجتمع، فى لحظة خارج الزمان والمكان.

إن المسرح فى بعض المجتمعات يشكل ظاهرة ثقافية، وفى مجتمعات أخرى لايتجاوز الفعالية الموسمية (دينية كانت أم دنيوية اجتماعية)؛ حيث نرى أن هذه الفعالية تظهر وتختفى دون أن تترك أثراً واضحاً أو تسهم فى أى جانب من جوانب الحياة الثقافية والروحية، أو قد تصل فى بعض المراحل إلى صفة من صفاته؛ مثل فعالية المحاكاة وتقليد الأشخاص والسلوك والنمط، أو تدخل ضمن فعالية الاحتفال العام؛ حيث تأخذ بعض أشكال الاحتفالية جزءاً من فعالية المسرح وخصوصيته. لهذا، نجد أن كلمة «مسرح» يقصد بها هنا الرجوع إلى مركب ظاهرة تشارك فى تعامل المؤدى/ المشاهد، أى فى إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التى تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعنى من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحى والمبنى على أساس اتفاقات Conrentions درامية خاصة، فنعت «مسرحى» يقتصر بالتالى على ما يجرى بين المؤدين والمشاهدين، فى الوقت الذى يشير معه نعت «درامى» إلى شبكة العوامل التى ترتبط بالتخيل الممثل، وهذا لايعنى بالطبع أنه تمييز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظرا إلى أن العرض، تقليدياً على الأقل، يكرس لتمثيل التخيل الدرامى، ولكنه تمييز يعنى بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل (كير إيلام ١٩٩٢، ص٧). إن اصطلاح «المسرح» عام أكثر

مما هو خاص، كما يعتقد البعض، فالمسرح أنواع واتجاهات وأساليب كما هي الحياة أفكار واتجاهات وصراعات ومذاهب وأنواع لما هو انعكاس للحياة، كما أن له استقلاليته الذاتية؛ حيث نرى - بوضوح - أن أكثر المذاهب والمعتقدات، حتى تلك التي حرّمته في فترة زمنية معينة، عادت واعتمدته واستثمرته واستغلته أعلى استغلال، ولكن ما أن تناقض المسرح معها حتى كالت له العداء والحصار. لهذا نرى أن المسرح، عبر المسار التاريخي، لقي الاضطهاد والمطاردة والتحريم والمراقبة، مثلما واجهه التزييف والاستغلال والتدني، أو حتى التخريب أو التحجيم والتدجين إن لم يكن بالمقدور إلصاق التهم الفكرية والأخلاقية بهدف تقليل فعاليته وإلغاء وظيفته المتناقضة إزاء طبيعة النظام السياسي أو الثقافي القائم. إن تاريخ المسرح عبارة عن قمم تشكلت عبر الزمن، ومراحل انحطاطها تتساوى مع عطائها في مراحل الهبوط والتدني، كما أن شكل المسرح والأسلوب والتقاليد والتقنية تختلف من نوع إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر أو في داخل بنية تطور المجتمع عبر مراحل تطوره. إلا أن العديد من الأجزاء والعناصر تم إعادة إنتاجه في الأشكال اللاحقة، أو تم استثمارها بسبب وظائف وغايات جديدة.

إن عوامل عدة تلعب دوراً في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته، بل حتى بإمكان المرء أن يتجاهل وظيفته، ولكن هذه العوامل تبقى حاسمة ومهمة في العمل المسرحي؛ مثل المؤسسة المسرحية، الفرقة، الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، الحالة أو الموقف. فالمردود المادي للمسرح، مثلاً، يحدد ويغير ويلعب دوراً مهماً في بروز بعض الظواهر التي تغير من صفات المسرح ووظيفته، لأن الفن المسرحي هو إنتاج ككل إنتاج، له مردود مادي ومعنوي، وتتم فيه حسابات الربح والخسارة والجدوى الاقتصادية إلى جانب قيمته الحسية والروحية؛ فحساب قيمة العمل الفني المسرحي الثقافي والحضاري والإنساني تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدته الاجتماعية والجمالية، وما يتركه من تأثير داخل المجتمع على صعيد المتعة والمعرفة والخبرة والتجربة، حيث يتم قياس جودته من خلال دراسة الأثر النفسي والروحي في المشاهد. وما يؤثر في كل مرافق الحياة والمجتمع معنوياً (فكرياً وثقافياً). لهذا، عملت الدولة في أكثر النظم الاقتصادية اختلافاً وتناقضاً (النظام الرأسمالي أو الاشتراكي) على تبنيه وإنشائه ورعايته بهدف تحريره من القيود الاقتصادية التي تؤثر على مساره، وذلك من خلال مؤسساتها أو من خلال تحريض الأفراد وتشجيعهم على تبنيه، أو من خلال الدعم الاجتماعي العام عبر المراكز الإدارية. الآن المسرح، بعكس ذلك، سوف يخضع إلى المردود المالي والبحث المعتمد على التذكرة وسعرها الذي سيتناسب مع الشرائح الاجتماعية المحددة والقادرة على الشراء وبذلك يفقد المسرح رسالته وخطابه الاجتماعي والمعرفي الشامل والعام في داخل بنية المجتمع، وينحصر في دائرة التسويق المحكومة بالذوق والمتعة والتسلية، بعيداً عن القيم الجمالية والفكرية لمن يدفع ثمن التذكرة.

وظيفة المسرح الاجتماعية

إن المسرح يمنح الإنسان القناعة بالبقاء والوجود والتطور، كما يمنح الإنسان القدرة على تعويض ما يفتقده في واقعه المعاصر؛ حيث يقدم ظواهر مفتقدة مما يشكل للإنسان المشاهد تواصلاً مع تاريخ وجوده أو التعويض عما افتقده بحكم التطور على مستوى الوجود المتمثل بالطفولة، أو التعويض عما افتقده في داخل المجتمع خلال مراحل الانتقال والتغير الذي يشمل حياة الإنسان على أساس الإنتاج والبيئة، لأن المسرح يمهد التاريخ البطولي للفرد في صراعه مع الطبيعة والمجتمع ونفسه، ويعمل على وصل خطوط المراحل الحياتية، «فنحن لا نستقطب الناس إلا إذا مثلنا أمامهم دراما أفعالهم لكي ننقذهم من الخمول، إلا إذا قدمنا لهم

المشهد المسرحى بطريقة ديناميكية». إن عملية الخلق الدرامى العفوية هذه صورة إثراء، كأنها تبلور كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصور الفرد الإنسانى، فبالمسرح والمسرحيات Theatral-isation الاجتماعية يكيف الإنسان نفسه، وبهذا المعنى كان شيلر (والقول هنا لجان دوفينو) «يحسب أن المأساة الإغريقية كانت قد كونت وأنشأت الإنسان الإغريقى» (جان دوفينو ١٩٧٦، ص ١١).

فالمسرح كما يقول هنرى جوبيه: «معرفة للكائن أو اكتشاف الكائن من خلال المؤول الفعلى، وعلى هذه المعرفة أن تتم مسرتنا وتهيأ مثلاً أعلى، ونفرض عليها تقريبا واجب تجاوز نفسها» (المرجع السابق، ص ٤٦).

إن المسرح دائماً يعرض إشكالات أخلاقية، نحن مجبرون بالإقرار بوجودها، وعرضا لهذه الإشكالات أخذ أشكالاً جديدة ومتنوعة، ولهذا يجب على العرض المسرحى أن يثير فى داخلنا الخوف والشفقة والقسوة، مثلما يثير فينا رغبة التفكير والمتعة.

علاقة المسرح بالواقع الاجتماعى

كثيراً ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطى للمسرح صفة اجتماعية معينة، وذلك بسبب الغلبة الإيديولوجية التى تقوم على تفسير بنى المجتمع من حيث هى عناصر مقومة للمسرح، وكثيرا ما يرتبط الخطاب المسرحى بنوع من البنية الاجتماعية أو الظاهرة الاجتماعية.

إن الإبداع الدرامى يحتاج إلى تجربة اجتماعية، ولكن ليس بالضرورة أن يسخر المسرح ويعلن عن إيديولوجية، فالتجربة الاجتماعية ضرورية لكل مبدع. ولكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الاجتماعية وصياغتها أو الدعوى لها أو تبنى موقفها الإيديولوجى.

إن التجربة الاجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل سطحية وبساطة، ولكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف. أما عن التحليل السريع للمبدع على أساس تاريخى أو سياسى أو اجتماعى، فإن الإبداع الدرامى قد دخل فى هذه البوتقة؛ لأن كل الحضارات والثقافات هى رد فعل لثقافات سابقة وتهديم لأشكالها وبنيتها، فلو كان العمل الإبداعى مرتبطاً بها فأين يكمن السر فى بقاء الإبداع الدرامى فى تشكيلات لاحقة؟ فلو أخذنا بعض الأمثلة عن النص المسرحى، لوجدنا أن بعضها يتوالد ويعيش خارج زمانه ومكانه ومرحلته التاريخية وبنيته الاجتماعية التى ظهر فيها، وقد ينعكس شئ ما فى النص بمثل خواصها وطبيعتها، وذلك يتأتى من خلال التجربة الاجتماعية، ومن هنا يأتى الجواب على أنه لا يمكن لنا أن نفسر مجمل التجربة الجمالية والفنية استناداً إلى حقيقة أن الفن المسرحى هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والصياغة الفنية الدرامية لموقف المبدع فى الزمان والمكان.

كثيراً ما تم ربط تطور المسرح مع تطور المجتمع، ولكن قليلاً جدا ما يرتبط تطور المسرح مع تدهور البنية الاجتماعية وتخلفها، وذلك لأن المسرح يعمل على تقويض البنية القديمة للمسرح. ولا يظهر المسرح فى داخل المجتمع الأكثر تطوراً أو المتطور، إنما يظهر فى داخل المجتمع الذى يؤول إلى السقوط؛ حيث نجد هذا النوع الفنى يسعى إلى تهديم ما هو ميت وجامد فى داخل المجتمع من خلال القدرة على تصوير هذه الصيرورة. ولكن فى المجتمعات المتطورة، يمكن أن تعاد قراءة الأعمال الإبداعية على أنها صورة من صور التطور. كما قد تساعد بعض السمات فى داخل كل تشكيلة اجتماعية على ظهور وتقدم المسرح عندما يمتلك فى داخل المجتمع هامشاً من الحرية والديمقراطية. وقد يتطور بوتائر سريعة فى مرحلة التغيير والتحول ومرحلة اكتمال دورة التكامل الاجتماعى وما يقوده فعل الاندثار من محاولة خلق معاكس يهدف إلى التغيير والبدء فى خلق ولادة جديدة للمجتمع، من خلال عكس صورة موته فى المسرح. وقد يستمد الخطاب المسرحى كفايته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحى، ولكنه

لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها (المبدع والمشاهد) في الزمان والمكان. وقد يؤثر الواحد على الآخر، ليس عبر حقب زمنية مختلفة أو تغييرات اجتماعية مهمة أو مراحل تطور الوعي، إنما ضمن قدرة الخطاب المسرحي على عكس التناقضات؛ لأن الخطاب المسرحي هو عبارة عن الانفجارات العقلية التي تحدث ضمن سياق العرض المسرحي، فهو ومضات من الفهم الفني تنجم عن الاستيعاب العميق للبنية الدرامية الأساسية (المفردة الدرامية) التي تحقق روحية الفن.

إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ودونهما لا يمكن للممثل أو للفنان المقدرة على اختزان التجربة أو تمثل التجربة، والملاحظة هي المعين للممثل في إغناء خياله ومخيلته. والذاكرة الانفعالية هي التي يختزن فيها الممثل كل تجاربه المعيشة أو المكتسبة، التي هي حصيلة إبداعه في الملاحظة والتركيز، ومن ثم التحليل، ومعرفة البنى التي ستؤسس الشكل في الذاكرة المرتبط بمعنى محدد قد يحيله الممثل في ذاكرته إلى عدد هائل من المعاني في حالة قيامه بالربط والتمحيص، والسيميولوجيا؛ أي علم الدلالة، يعطي مجالا واسعا للممثل - وللفنان بشكل عام - من حيث قدرة البحث عن أدق التفاصيل. فكلما ركز الممثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر، وصل إلى حقائق تساعده على التحليل والتفسير؛ فالإنسان الذي يبحث عن المعنى والدلالات (أي الظواهر الكيفية السكونية في الحياة والطبيعة) عليه أن يسبر كل واقعة يلاحظها، خصوصا تلك التي تتعلق بالإنسان.

إن الذين يعملون في المسرح بهدف إنتاج معنى وتقديم خطاب مسرحي، يقع على عاتقهم بالدرجة الأولى دراسة البيئة في كل مراحلها وما أنتجته. إن إنتاج البيئة والمجتمع الذي تعيش في داخله الشخصية، ودراسة البيئة والمجتمع الذي ستقوم فيه الشخصية، يجب أن يتما بهدف الوصول إلى القاسم المشترك الأعظم لما تتكون منه البيئة المنقول عنها الحدث، أي البيئة التي ستقدم الحدث، وهنا يجب أن يكتشف المسرحي أساليب الإسقاط لأن قراءة التجربة ليست أبدا قراءة بسيطة إنما تستلزم مقدرة في التأثير على الواقع. إن للحياة معنى، والتفريط بهذه الفكرة معناه نسف كل الإبداع الفني والأدبي. ولأن للحياة معنى، فإن هذا يعني أن يكون للمسرح معنى مثله مثل مكونات الحياة الأخرى، وذلك لأن معنى المسرح ينتج من خلال عناصر ومكونات المسرح والقائمين عليه. إن معنى الحياة ينتجها البشر بشكل عام وبأساليب مختلفة لغايات متعددة، لهذا يجب أن يكون معنى المسرح موازيًا لمعنى الحياة، الذي يتمثل في حب البقاء والتطور. لهذا، يجب أن يكون ما يقدم على المسرح متصفًا بالمحبة والألفة والفرح.

إن إنتاج المعنى في المسرح غني جدا؛ فهو مجموعة العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي وتعتمد على جدلية إيصال المعنى وتلقيه بين المؤدي والمشاهد. لهذا، نجد أن علم الدلالة في المسرح يجب أن يفي بضروب الدلالة وبنتائج أفعاله الاتصالية، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلائم كليهما؛ بحيث يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى متلق والمتلقي إلى مرسل، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدرها، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكرة أو نبضة في ذهن المبدع) بواسطة: الشفرة - المرسل (الممثل) إلى العرض (الذي يشترك في تفسيره وتحليله كل من الممثل والمشاهد) إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية، رمزية، تصل إلى المتلقي (الذي يحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومدركة استنادًا إلى المعرفة الثقافية والمعايشة الحياتية والقدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة)، وهذه هي عملية التفكير والتأويل والفهم والإدراك المعتمدة في النقل على:

أ - الآخرين عبر الصدى وما يمثله العرض من معنى.

ب - الممارسة (خلال اختبار التجربة المقدمة من التجربة المكتسبة أو المعيشة) أو القدرة على استحضار وتخيل التجربة أو تماثل التجربة، أي فصل الممارسة والتصنيف التي يقوم المشاهد بها من

خلال الفعل أو نقيض الفعل أو نتيجة الفعل فى فعل لاحق يقرره هو استناداً إلى واقعه وحياته (كير إيلام، ١٩٩٢، ص ٥٧).

علاقة العرض المسرحى بالواقع الاجتماعى

إن العرض المسرحى هو مجموعة من القناعات الضرورية، أى أنه نوع من الاتفاقات الموقعة بين الممثل والمشاهد كى يتصل الأول بالثانى وبالعكس، بهدف إنعاش الإحساس بالحياة، وجوهره يكمن فى النشاط الإنسانى المتمثل بالفعل وشكله، أى فعل العرض الذى يحقق حصول عملية الاتصال بهدف أن يتعلم المشاهد أو يتعرف قناعاته. وللعرض المسرحى لغة تقوم على أساس نظام دلالى يعرف بنظام العلامات (الإشارات) المرئية والسمعية، تستخدم فى داخله لغات عدة لنقل الأفكار بين المتكلمين من أجل تحقيق الشرط الاجتماعى الإنسانى فى التوصيل؛ فهو عبارة عن مجموعة علامات تعبر عن أفكار ومعانى وأحاسيس وعواطف ومشاعر ضمن الحياة الاجتماعية المعروضة فى الزمان والمكان للحياة المشتركة للبشر. وترتبط حياة هذه العلامات بمعنى الحياة الاجتماعية والفعل الإنسانى، وتعمل على تقديم خطاب مسرحى، لأن العرض المسرحى لا يقدم واقعًا قائمًا، إنما يجعل لهذا الواقع حركة وجود، بهدف الفهم والمعرفة والإدراك.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يقدم خطاباً مسرحيًا إذا لم يعتمد على الواقع والمجتمع والظروف الاجتماعية والتاريخية التى تسهم فى إخراجه، كما أن العرض المسرحى الذى يسعى إلى إلغاء الواقع والحياة الاجتماعية لا يمكن له أن يجد صدى أو قدرة على صياغة التأويل الذى هو جزء مهم من عناصر الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى قد يقوم على آلية ونظام وأسلوب وطريقة ومنهج، ولكن لا يمكن أن تكون هى بذاتها حقيقة العرض إذا لم نهتم بالمكونات والعناصر، بالممثل الفاعل وبالمتلقى. إن معطيات العرض لا تكفى وحدها إذا لم تكن قادرة على خلق عرض مواز وفعل مواز عند المشاهد؛ لأن المشاهد فى المسرحية يعيد قراءة وتركيب العرض بالمعطيات ذاتها التى يحاول الممثل أن يبدع من خلالها.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يكتمل إلا عند الانتهاء من مشاهدته، أو قد يكتمل العرض عندما يشاهد المشاهد فى ذاته أو من خلال الحياة ووقائعها. يعيش العرض المسرحى مع المشاهد ويكتمل فى الحياة، من خلال قراءة هذه الحياة؛ حيث يقدم لنا خبرة حياتية بشكل جمالى، لأن العرض بدوره يقوم على قراءة الحياة ذاتها. كما يقوم العرض معتمدا على خلفية الكاتب والمخرج والممثل، وعلى خلفيات العاملين فى عناصر المسرح الأخرى، وعلى خلفية المشاهد الذى يعيد تحليل جميع بنى العرض وإذابتها فى داخل معرفته المسبقة، وتجربته وخبرته التى هى فى الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وثقافته.

إن المسرح هو إنتاج الحياة وفى الوقت نفسه نتاج للحياة. فالذى يقدم على المسرح حياة قائمة بذاتها تعتمد على الحياة الكلية للفرد داخل المجتمع. لذا، يجب أن يحمل العرض المسرحى جوهر الإنسان فى حركته وصراعه وتشابكه. ولا يكتفى العرض المسرحى بأداء الصراعات والتوترات فى داخل الوجود البشرى من دون أن يؤثر فيها. إن بعض العروض يحاول أن يعطى صوراً لبعض القناعات، ويقدم صوراً عن الدمار الإنسانى والكارثة، ولكن دون أن يقول شيئًا. إن الغموض المسرحى قد يكون مطلوبا فى تحريك المشاهد ودفعه لكى يلعب دور المبدع أو الفنان الخالق للعرض، ولكن ليس شرطاً أو هدفا أن يحول العرض المسرحى أى موضوع فنى جمالى إلى غموض مبهم. إن الخطاب المسرحى لا يمكن أن يتواصل من خلال عروض مسرحية تقطع الصلة بين العرض المسرحى والوجود الإنسانى، وما

يمكن أن يصنعه العرض المسرحي من قيم الإيمان أو الثقة. إن الإقناع بأن كل ما يقدم يعكس علاقة الإنسان بالوجود الإنساني هو الذي يؤكد وجود الخطاب المسرحي بكل معطياته، وغيبة هذه العلاقات هي سقوط في الوهم من خلال قناة أخرى تفقد الخطاب المسرحي قدرته على إثارة التفكير والمتعة وتسهم في تطوير الجانب الروحي عند المشاهد. إن بعض الأعمال التي تدعي الطليعية أو التجديد قد يسقط فيما يعتمد عليه المسرح الكوميدي من المفارقة اللغوية أو المفارقة في الأداء. إن المفارقات والتضاد الشكلي قد يقودان إلى حالة الضحك، ولكن ذلك لا يعطي أي قدر من المعرفة أو الحقيقة المراد تقديمها أو الإحاطة بها في خطاب العرض. أما إذا ارتبطت المفارقة والتناقض والتضاد مع فعل الوجود في داخل حركة المجتمع وارتباطه بالخطاب المسرحي، فسوف يتحول الموقف إلى فكرة، ويمكن أن تؤسس معنى لاحقا أو معنى يمكن إنجازه فيما بعد العرض.

إن العرض المسرحي لا يقدم دلالات لإثارة المخيلة والانفعال بعيداً عن تواصل العرض، بهدف إيصال خطابه، إنما يجب على العرض المسرحي أن يربط المخيلة بالواقع وبالتفكير. إن المخيلة غير كافية لإعطاء فرصة التخيل للإنسان بقدر ما يمكنها أن تستنفر الذاكرة الانفعالية وتربطها بالواقع، بهدف إغناء العرض وامتثال الخطاب المسرحي على أساس علاقة العقل بالمخيلة وعلاقته بكل أشكال الواقع المؤسس والمعيش في الذاكرة من خلال ما خزنه من عادات وتقاليد أو دلالات سلوكية ونفسية واجتماعية، إن الإيماءة الاجتماعية التي حاول برخت تأكيدها من خلال الممثل، ما هي إلا شكل من أشكال الدلالات التي تعمل على إثارة الذاكرة والمخيلة في آن، من أجل إيصال الخطاب المسرحي. إن العرض الذي يسعى لكي يكوّن الغموض أو يكون انعكاساً لهلوسة ذاتية مطلقة، هو عرض لايحمل وحدة العرض، ويسيء إلى خطاب المسرح الحديث، حتى وإن اعتمد على نصوص مؤسسة في الذاكرة، معروفة مسبقاً عند المشاهد، محاولا وضع استنباط جديد لروحيتها أو الارتكاز عليها. إن المشاهد الذي يحضر إلى العرض المسرحي الذي يعتمد مثلا على نص (هاملت) أو (لير) أو (مكبث) من حيث هي نصوص مؤسسة في ذاكرة المثقف على الأقل ومعروفة ـ المشاهد عندما يحضر هذا العرض في خياله صورة خاصة به منبثقة من قراءته ومخيلته إلى جانب قدرته على تخيل النص استنادا إلى قراءة للواقع المستند؛ أي ما يمكن أن تخيله هذه النصوص إلى الواقع، يأتي المشاهد وهو محمل بعرض مسرحي متكامل، أو لنقل يحمل تفسيرا للواقع على ضوء المسرحية أو تفسيرا للمسرحية استنادا إلى الواقع المعيش، وإذا به يصطدم بشكل قائم بذاته يعتمد على تداعيات النص في مخيلة المخرج، حيث نجد هذا الشكل قد تحول إلى معطيات، ليصبح خيالا أكثر فاعلية ونتاجاً لحماس المفسر أكثر من أي شيء قائم في العرض المسرحي ذاته؛ أي أن المفسر للعرض هو الذي يلعب الدور الرئيسي في إعادته لبنية العرض وليس على أساس ما هو مقدم، إنما على أساس الرصيد الذي يحمله المشاهد/ المفسر ليس للعرض فقط إنما للواقع مضافاً إليه قدرته التخيلية الأولى عن النص. وقد تكون هذه العروض مقبولة وتحتمل التفسير من قبل المشاهد، ليس لأن العرض المسرحي يملك خطابه الفني إنما لأن المشاهد هو الذي يملك الخطاب، أما بالنسبة إلى المشاهد الذي يأتي وهو يحمل حسه الطبيعي فقط، ولايملك خلفية حول النص أو العرض، ولم يقم بعملية تفسير أولية ذاتية معتمدة على التخيل المسبق لما هو مقدم، فإنه سوف يقع في ارتباك تفسير المعاني وأغراض العرض. إن التفاعل الجدلي بين المشاهد والعرض هو مايطمح إليه الخطاب المسرحي، ولكن بعدما يقدم العرض المسرحي معنى قائماً بذاته بعيد ارتكازه على الغموض وما هو غير قابل للتأويل. إن مخيلة المشاهد قد تكون هي زمان ومكان العرض، ولكن البواعث والمحفزات للعرض يجب أن تكون

من الثراء والعمق بما يسمح للمشاهد بالتفسير. ولايكتفي الخطاب المسرحي بتفسير التفسير بعيداً عن جوهر العرض الذي يقدم جوهر الإنسان في بنية العرض.

إن لغة العرض المسرحي يجب أن تبنى على أساس نظام من العلامات تحمل في كينونتها لغة الخطاب المسرحي. إن العرض المسرحي الذي يقدم أشكالاً محاولاً شحن الانفعالات في المتلقي من نظام إنتاج المعنى، معتمدا على بصيرة المشاهد، قد يفقد لغة الخطاب المسرحي حتى وإن استثمر كل ما هو تمرد على الطبيعة أو التقليدية في العرض. إن المعنى في المسرح يمكن أن ينتج فقط استنادا إلى القواعد الأساسية المنظمة للعرض أو النص؛ لأن النظم الثقافية يمكن أن تدرس من وجهة نظر تزامنية، ما دام المسرح والفن يمكن أن يطورا علم الإشارة بل حتى الإشارة في الحياة.

إن العرض المسرحي انعكاسات لعلاقات قائمة في الواقع ولتطور هذه العلاقات في التاريخ، لأن العرض المسرحي هو الكشف عن حالة اغتراب الإنسان في المجتمع؛ أي كشف شبكة العلاقات المادية أو العلاقات الفكرية الروحية أو العلاقات المادية الفكرية في ميادين الإنتاج المادي وميادين العلاقات السياسية والحقوقية، وكشف العلاقة والصراع بين الفرد والمجتمع، بين الحرية الفردية والاجتماعية، بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي؛ حيث إن العرض المسرحي يعرض الحالة الطبيعية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطناعية من أجل عكس الاستلاب وتحدّيه، أي تغريب الحالة بواسطة وسائل الفن؛ لأن العرض المسرحي يعرض الصراع بين الحق الفردي والوجود الاجتماعي.

خصائص العرض المسرحي

يمتاز العرض المسرحي بخصائص تحدد استقلالية المسرح وتؤسس فنه:

١ ـ الحضور المسرحي، ونعني بذلك فعالية المشاهد في الزمان والمكان المحددين، التي يتم فيها عملية التلقي والمشاركة التي تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل والمشاهد، وتتيح للحضور القدرة على التعليق على ما يشبه الممارسة الاجتماعية.

٢ ـ إنتاج الممثل وعمله على تكوين الشخصية الدرامية التي هي نتاج للممثل ذاته، لشخصيته الحية وشخصية الدور، حيث يكون الممثل منتجاً للشخصية الدرامية التي ينتهي وجودها المادي بانتهاء العرض المسرحي وانتهاء تأثير الفعل في داخل العرض.

٣ ـ التحويلية: وهي القدرة التي يتميز بها العرض المسرحي من حيث تحويل دلالة جميع الأشياء التي تفقد خواصها لكي تدخل في خاصية العرض وإنتاج المعنى فيه (أي مسرحة الأشياء) أو حالة التمسرح.

٤ ـ التزامنية: وهي عملية الإدراك والاستيعاب، أي إدراك أكثر من شئ في وقت واحد، والقيام بأكثر من فعل في زمن واحد.

٥ ـ التركيبية: وهي القدرة على تركيب بُنى فنية تحافظ على مصدريتها وخصوصيتها، مثل الموسيقى، ولكنها تدخل ضمن تركيب العرض المسرحي (أي مسرحتها).

٦ ـ التكاملية: وهي بناء وحدة العرض المسرحي المتكامل الذي يفقد في الجزء خواصه، ولكنه يبقى يشترك في الكل، ويحافظ على وحدته، ويدركه المشاهد كشبكة من المعاني، كمعنى إيحائي.

٧ ـ التتالي والتعاقب الذي يعتمد على الدال والمدلول، أي مبدأ الاستمرار. إن العرض المسرحي لا يرتقي إلى فن إلا إذا امتلك خطابه؛ فالعرض المسرحي هو نظام للبنية الدرامية التي تقدم لنا خطاباً مسرحياً يمثل قوة إدراكية تسيطر على الأفكار، الأحداث، الأفعال، والسلوك الواقع تحت الاختبار، من خلال لحظة العرض وخطابه. إن معرفة عنصر أو مفردة من

المفردات الدرامية لاتمنحنا سيطرة كاملة على العرض المسرحى إلا إذا اتحدت مع بقية المفردات من خلال عملية التحويل والحضور والتكامل، فالعرض المسرحى ليس علامة مفردة، بل شبكة من وحدات سيميائية مختلفة ومتفاوتة تنتمى إلى الإنسان. وتقوم فعالية العرض المسرحى على قدرته على إثارة خطاب المسرح وإيصاله. إن العرض المسرحى وحدة سيميائية حيث يكون الدّال (أى الحامل ـ شئ أو مجموعة عناصر مادية) ويكون المدلول (الموضوع، الجمال الكامن فى الشعور الجماعى). وتعتمد الوحدات السيميائية فى العرض على التعبير المسرحى، ويعتمد المسرح على إغناء الإشارات والبواعث والمحفّزات التى تحمل قيماً مرمّزةً اجتماعياً.

علامات العرض المسرحى

يعتمد العرض المسرحى على أنواع عدة من العلامات:

١ ـ علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

٢ ـ علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ ـ علامة مترابطة (هى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم بنجاح مقام مدلولها المقصود وتقسم إلى قسمين):

أ ـ علامة قصدية.

ب ـ علامة لها صلة بواقع الممثل.

ويمكن أن نصنف أنماط العلامات فى داخل العرض المسرحى على النحو التالى:

العلامات الطبيعية:

يتم تعيينها بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلامة بين الدال والمدلول على علاقة الصلة والمدلول مباشرة (السبب ـ الدافع ـ النتيجة).

العلامات المصطنعة:

ويتم تعيينها كنتيجة لتدخل إنسانى اختيارى (أى يصنع الإنسان الأشياء لكى يدلل ويشير إلى أغراضه) أى يتدخل فعل المراقب «المعلل» فى إقامة الرابط بين حامل العلامة والمدلول. ونرى ذلك بوضوح فى العرض المسرحى الذى يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة، ويشمل ذلك تحويل الأفعال الإرادية فى الحياة إلى علامات إرادية، حيث تقوم ظواهر العرض بوظيفة الدّال ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة. وللعلامة فى العرض المسرحى دوران، الأول: تضمينى، أى قدرتها على تضمين كل مظهر فى العرض كى ينتج معنى مغايراً لخصوصية العلامة ذاتها، وذلك من خلال قدرتها وقابليتها على التحول بمعنى استعمال المفردة الدرامية (أى العلامة) فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيحاء بأشياء أخرى، أى بعلامات أخرى.

إن العرض المسرحى يجب أن يعمل على تحقيق زمانية ومكانية الخطاب المسرحى؛ ليس فقط على الأساس المشترك فى زمان ومكان المبدع والمتلقى إنما أيضا على أساس قدرة المبدع على خلق كينونة للخطاب مثلما هناك كينونة للزمان والمكان. لذا، نرى أن هناك علاقة تجاذبية تقوم بين الخطاب والمتلقى، فالعرض يدل على متلقيه ويتعدد به، والمتلقى يرتبط به ارتباط المستدل بغيره على نفسه وبه يتحول، وهذا ما يمكننا أن نطلق عليه حالة التغريب، بالرغم من أن المتلقى يتلقى الخطاب بوصفه منفعلا ومشاركاً فى صياغته.

إن العرض المسرحى مرتبط بزمن تقديمه وعصر متلقيه، ولكنه يكون مغرباً ومتجاوزاً آنيته وزمنه وأسباب تقديم العرض وحدوله؛ فهو متغير عندما يكون على مثال متلقيه زماناً وحدثاً، وهو خالد على مثال مبدعه ومتصل بإنجازاته؛ حيث نرى أن بقاءه وفعاليته غير مرتبطين باللحظة النفعية التى تم إنجاز العرض المسرحى خلالها.

إن العرض المسرحى له زمن قائم بذاته يعزز من استقلاليته، لأنه يعتمد بأسلوبه على صورة لمتغيرات لاتنتهى، وبهذا يمكن لنا أن نقول إن العرض المسرحى يمتلك خطاباً إبداعياً لايمكن دراسته على أنه أسلوب لعصر من العصور، ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لانهاية، مثلما يجب على العرض المسرحى أن يمتلك الشروط الأساسية لكى يمتلك خطاباً إبداعياً، ومن هذه الشروط المعنى الكامن فى العرض، الذى لايمكن له أن يظهر ويتحول إلى خطاب دون وجود علاقه متبادلة بين المادة النصية (النص؛ شعراً كان أو نثراً) والمادة الضرورية التشكيلية، بين الشكل الصوتى والشكل الحركى وعلاقتهما بالجانب الدلالى، لأن الدلالة لايمكن أن تكوّن معنى دون ترابطها الحركى؛ حيث يتحول العرض بأكمله، وعمل الممثل بشكل خاص، إلى حالة من تسلسل حركى مترابط مع الدلالة. لهذا، يقوم الإخراج فى بنائه العرض التكاملى للخطاب المسرحى على أساس معنى الحركة؛ لأن الإخراج هو تحليل معنى الحركة من خلال الربط المبدع بين الحركة والمعنى بشكل جدلى. وما ينطبق على الحركة ينطبق على الإيماءة والإشارة؛ لأن فهم أية علامة مسرحية مرتبط بالمجموع التراكمى بين الدال والمدلول للحركة ذاتها، لهذا يجب أن يقوم النظام الحركى للعرض على أساس المبدأ المنطقى للتقابلات الثنائية بين الدال والمدلول، وبين المبدأ المنطقى لتماثل العلامة، وبين المبدأ المنطقى للرمز والإحالة والتعبير، لأن العرض المسرحى هو مجموعة التراكم للعلاقات الثابتة التى تقدم معنى محدداً ضمن زمان ومكان وبيئة العلاقات المتنوعة التى تحتوى على معنى قابل للتأويل والإسقاط. قد تتحول هذه العلاقات الثابتة فى الواقع إلى علامات متنوعة فى العرض المسرحى، عندما تعرض فى سياق غير مألوف أو مغرّب، وتتحول لكى تدخل ضمن العلامات المتنوعة. ربما نرى شخصية أو حركة أو فعلاً أو صورة تنتمى إلى زمان ومكان وبيئة وتعرض فى سياق زمن مختلف غير طبيعى مصنّع أو (مُنتج) على المسرح، ومع نسق عرض مسرحى غير متجانس. فالمعنى المنعكس فى العرض المسرحى معتمد على قيمته الأيقونية المثبتة فى الذهن، وعلى قدرته على تغريب المعنى وترابطه فى المعانى الناتجة عن الدلالات اللاحقة فى سير تدفق العرض المسرحى. فالحركة المسرحية تأخذ على هذا الأساس أشكالاً مختلفة، فهناك حركات يمكن أن يدركها المشاهد من خلال التماثل والتقارب والتشابه مع ما هو ثابت ومرسخ وأسطورى فى ذهن المشاهد، وهناك حركات تحاول أن تسهم فى تدفق المعنى عبر تشكيل العرض المسرحى، إلى جانب الحركات التى تعبر عن الحالة النفسية - التى تعيشها هذه الشخصية أو تلك - التى تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، أى أن هناك حركات ناتجة عن الحالة النفسية ككل الحالات العصبية والجنون والهستيريا التى تتجسد بنوع من الحركات التى من خلالها يتم تشخيص حالة الشخصية، بالنظر إلى الحركة بصورة كلية على أنها وسيلة مسرحية مصطنعة خلقت ووجدت خصيصاً لغرض خلق ديناميكية المسرح، كما هى وسيلة فنية وليس لها وجود خارج المسرح.

إن التفكير فى خطاب العرض المسرحى هو الذى سيحرر المسرح من دراسة النص على أنه انعكاس لعصر من العصور أو زمن من الأزمنة أو مجتمع من المجتمعات، إنما سيكون النص ماثلاً فى حضور دائم يمكن أن يتولد منه عرض مسرحى دائم ما دام الفنان المسرحى متوصلاً إلى إيجاد لغة خطابه المسرحى المعاصر فى مجال بناء العرض من جديد، استناداً إلى معنى وقصدية دلالته المتوالدة فى الأسلوب والأداء. ومن هنا، يمكن لنا القول - مثلما قال برخت - إن لكل قاعدة استثناء، والخروج إلى اللامألوف إثراء للمألوف وتجاوز للاستلاب بالتغريب والاندماج بالاقتناع، تلك هى الطريق التى تحفز على تواصل الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى يعتمد على إغناء الإشارات والبواعث والمحفزات التى تحمل قيماً مرموزة اجتماعية،

وتسمح للحضور أن ينتج التعليق على ما يمثل من الممارسة الاجتماعية، لأن المشاهد سوف يدرك العرض بوصفه شبكة من المعانى وليس بوصفه معنى أحاديا، ويقوم بتحويل العلامة التى تهدف إلى الاقتصاد لوسائل الاتصال من أجل إيصال المعنى، ولهذا يمكن لنا أن نأخذ عدداً غير قليل من الدلالات التى نعرف معناها بالتضمين؛ أى ما تحمله من معان ورموز، إلى جانب الدلالات الحقيقية التى تحاول أن تعكس دلالات مختلفة. والدلالة تعمل بوجهين: تربط حامل المادة (أو الدال) والتصور الذهنى (المدلول)، وبما أن فن المسرح فن العلامة، وكل ما يكون على المسرح وفى المسرح علامة، لذا يمكننا أن نحدد وجود:

١ ـ علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

٢ ـ علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ ـ علامة مترابطة وهى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم مقام مدلولها المقصود:

أ ـ علامة قصدية.

ب ـ علامة لها صلة بواقع الممثل الحقيقى.

٤ ـ الدلالة بالتضمين وهى التى تحكم جدلية الدلالة الحقيقية، وتضمن كل مظهر من مظاهر العرض.

٥ ـ قابلية تحويل العلامة: أى استعمال المفردة الدرامية فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيحاء بأشياء أخرى.

٦ ـ قابلية التصدير والتركيب الهرمى فى العرض الذى يتم من خلال (التركيز، الإظهار، التغريب) وبناء الأجزاء بهدف شد الانتباه.

٧ ـ الأيقونة: المبدأ الذى يتحكّم بالعلامات الأيقونية هو الشبه، فالأيقونة تمثل موضوعها أساساً بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها (أى شبه بين العلامة وموضوعها)، لأن كل شئ يستخدم بوصفه علامة يجب أن يكون شبيهاً لشئ فى الواقع. وفى المسرح ما من شئ يمكن أن يكون أيقونة «محضة» أو شاهداً «محضاً» أو رمزاً «محضاً»، لأن المسرح ميدان كامل تتحقق فيه كل هذه الأنواع وتقوم على أساس الاتفاق (من داخل العمل أو من خلال الواقع المعيش)، لهذا نرى أن للأيقونة مراحل وأنواعاً:

أولا:

كون مبدأ التشابه مطابقاً جداً ومبنياً قطعاً على أساس الاتفاق، مما يسمح للمشاهد بأن يقيم التماثل الضرورى بين ما قام وما يقوم.

ثانيا:

الأشياء التى تمثل ذاتها. لهذا نرى أن الأيقونة تقوم على ثلاثة عناصر:

أ ـ الصورة أو التصوير الإيهامى (أى العرض كأنه صورة مباشرة للعالم الدرامى)

ب ـ التخطيط، وهو أن يكون الشبه مفترضاً عوض أن يكون ظاهراً.

ج ـ الاستعارة: وهو أن يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائياً، إيماءة أو حركة، بهدف إعطاء بدائل تدل على المكان دون التعريف به (مثل ساحة حرب يتم التعريف بها من خلال حركات المعركة)

٨ ـ الشاهد:

علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل كونها متأثرة به حقاً، أى ما يظهر ويدل على خصائص الشىء (حركة ـ صوت ـ صورة)؛ مثلاً العاصفة يدلل عليها بصوت الريح التى تساعد على الإفادة من الشاهد فى شد انتباه المشاهد.

٩ ـ الرمز:

العلاقة بين حامل العلامة (الدال) والمدلول اتفاقية شرطية وغير معللة، أى أن الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل قانون. وكثيراً ما تشارك الأفكار العامة فى صياغته، وينظر المشاهد إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق.

إن العلامة فى المسرح من أجل أن تتكامل تحتاج إلى تعاون فواعل ثلاثة: موضوعها، وتعبيرها (التعبير هو الفكرة التى تصدر عن العلامة)، ومنجزها أو أى شئ يسمح للمشاهد بتشكيل صورة أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل.

١٠ ـ الاستعارة والمجاز:

أى استبدال العلة بالمعلول والسبب بالمسبب، وإما أن تكون استعارة المجاز بالمجاورة أو مجاز الجزء من الكل، لأن العلامة المسرحية كثيرا ما تكون مجازية؛ لأنها تأخذ الجزء وتعبر به عن الكل.

١١ ـ الإبانة:

أى عرض الأشياء أمام الجمهور بالإيضاح أو بالتعريف بالمثل بدل الوصف والشرح.

إن للمسرح علاقة فريدة بين داله ومدلوله؛ إذ نجد فى العرض المسرحى أن المرسل يتغير ويكون أكثر من فرد؛ حيث نرى أن الدال فى النص يكون على مثال مرسله، ومرجعية المدلول فى العرض على مثال متلقيه، كما أن العرض المسرحى هو فى الوقت نفسه دال ومدلول خالق لزمانه ومكانه الخاص، ومؤثر فى زمن المتلقى ومكانه. ويمكن تقسيم ذلك بالشكل التالى:

أ ـ المرسل ومرجعية الدال.

ب ـ المتلقى ومرجعية المدلول.

ج ـ العرض المسرحى ـ الزمن ـ المكان. وللعرض ثلاثة مراجع: الأول باللغة والثانى باللسان (شكل لغوى ثم إنجازه بالصوت) والثالث بالجسد.

إن المشاهد، لكى يتوصل إلى الدال المسرحى الصوتى الذى يجمع بين الطاقة الصوتية والأداة المرجعية، يجب أن يتوفر لديه، خصوصا عندما تكون لغة المسرحية فصيحة ـ أو لغة الكتابة ذاتها:

١ ـ معرفة داخلية: بمعنى أن يعرف الفصاحة والعلم بالأساليب والمفردات كما يدركها المشاهد والسامع، وكما يقال أو يلقى الكلام.

٢ ـ معرفة خارجية: الكيفية التى يقال بها الكلام ـ الإلقاء ـ أى الوقوف على المعنى عبر وسائل الإلقاء؛ لأن النص المسرحى يفقد داله بمرسله ويبدأ بتكوين دوال جديدة، لأن الحوار فى النص المسرحى يكون صورة على مثال مبدعه وليس على مثال قائله. إن هذه الازدواجية قد تحدد الممثل فى تجسيد الشخصية على أنها صورة لكائن غير مألوف عبر اللغة الفصيحة وإلى كائن اجتماعى عبر اللغة المحكية، لأن اللغة المحكية تلعب دوراً مهماً فى تحقيق الوجود الاجتماعى؛ حيث نرى أن الممثل يكون فى الأولى كائنه النصى وفى الثانية كائنه الشخصى، أى أن الممثل يتحد واللغة المحكية ويكون أكثر قرباً بتجسيده للدال، لهذا يقوم الممثلون فى العرض المسرحى بتمييز الأشياء التى تشكل هذا الواقع وتكونه، ولكن الواقع فى المسرح يختلف؛ فقد لايكون الواقع هو الفعل الحياتى لأن اللغة التنفيذية تستطيع أن تبنى العالم وتحيل إليه. هذا يعنى أن اللغة أو الحوار أو الكلام المسرحى يستطيع أن يمنحنا واقعاً متخيلاً، لأن اللغة فى المسرح لاتربط فى المسرح بين اسم وشئ، ولكن بين صورة سمعية ومفهوم ذهنى، وهنا يتساوى الوجود الممكن والوجود العقلى.

إن الخطاب المسرحى يقوم على مكونات إيصال أساسية؛ إذا أخذنا رأى ياكوبسون حول مكونات الإيصال التى هى مجموع العناصر الداخلة فى عملية الإيصال،

التي يمكن أن نقسمها بالمسرح بالشكل التالي: (مرسل، رسالة، متلق).

إن مفهوم المرسل في المسرح يمكن لنا دراسته من خلال مجموعة المبدعين والفنانين في العرض المسرحي، الذين يقودهم المخرج، لأن المخرج في المسرح هو الذي يعمل على إيصال رسالة العرض ويقوم عمله على عناصر مهمة هي: النص، المؤلف، الممثل والمصممّين، والمدربين. أما الرسالة (العرض المسرحي)؛ فهي تقوم على مجموعة بنى يمكن أن نقسمها بالشكل التالي: (الفضاء وما يشمله من ديكور وملحقات وأثاث وإضاءة وموسيقى وخطة إخراجية، أي البنى التي يقوم عليها العرض المسرحي، وهي:

البنية الجزء:

تعني كل ما يشتمل على (الأدب، النص، الموسيقى، الرسم، التمثيل - عناصر بصرية وسمعية - والجمهور).

البنية الكل:

تعني كل ما يشتمل على مفهوم (الوحدة الفنية) التي هي أجزاء إدراكية غير مادية مثل:

أ - الفعل الدرامي.

ب - الشخصية الدرامية.

ج - الحبكة الدرامية.

د - المكان الدرامي.

إن البنية المسرحية هي بنى إدراكية ومادية، والأجزاء الإدراكية منها يمكن تحليلها وتفسيرها، أما الأجزاء المادية - الجمهور، الممثل، النص، الفضاء العناصر البصرية والسمعية؛ فيمكن الإحساس بها وإدراكها، وكذلك يمكن تحليلها وتفسيرها. فالبنية تعني - الحقائق - الافتراضات الفلسفية؛ لأن البنية الكلية في عمل واحد تكون أكثر من خلاصة ميكانيكية لمحتويات أجزائها، ما دامت تساعد على ظهور صفات جديدة.

إن مفهوم البنية يتصل بالحالة التي تنتظم فيها عناصر أي شئ بوصفه «كلاما»، فالبنية ليست ناتج عناصرها الجزئية فقط (هذا فهم جامد للبنية) بل هي العلاقة بين الأجزاء المنفردة أيضاً. والبنية لها عناصر جزئية ولها وصف، ولها عناصر من المادة ولها عناصر غير مادية يستدل عليها، ولها عناصر جزئية، وعناصر كهنوتية ثابتة، وعناصر تبعية، وعناصر مهيمنة، كما أن لها نسقاً خاصا ينظم عناصرها. وللبنية وظيفة وسياق: الوظيفة تعني وظيفة الجزء بالنسبة إلى الجزء الآخر أو إلى الكل أو إلى السياق أو إلى القرائن. ووظيفة البنية تنقسم قسمين:

أ - وظيفة جمالية.

ب - وظيفة اتصالية.

إن للبنية أشكالاً تتسع فيها دائرة البنية كي تشمل البنية الأكبر (كالبنية الاجتماعية). والبنية في العمل الفني تتصل بالبنية الأوسع (مثل البنية الاجتماعية) بواسطة الدلالة أو الإيماءة الدلالية (الوحدة الإدراكية للتكوين الدلالي)، كما أنها تخضع للسياق السياسي والاجتماعي.

فعالية المشاهدة المسرحية والواقع الاجتماعي

تعرف المشاهدة المسرحية على أنها دمج وعينا بمجرى العرض المسرحي، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرك ومسموع وما هو متخيل أو ساكن في الذاكرة من تجربة معيشة أو مكتسبة، متحركة في النموذج الداخلي للمشاهد الذي يحتوي على صورة حركته الظاهرة الواقعية المدركة والمحسوسة، حيث المعنى أو القصد المتولد من خلال الفكرة المستقاة لمكونات العرض المسرحي، التي يمكن أن نطلق عليها فعالية الخطاب المسرحي. والمعنى أو القصد هنا لايعني معنى أو قصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمية، مثل

النص أو بناء المشهد المسرحى، أو إعادة ربط المعنى والقصد بالشخصية المسرحية أو شخصية الممثل أو بالمؤلف أو بالمخرج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحى وتأثيره وما يحدثه من فعل وجدانى وحسى وكيانى، يكون الأساس فى بناء المعارف والمدركات الحسية وتأسيس معنى جديد للظاهرة لدى المشاهد أى بتأسيس قصديته، لهذا نفترض:

١ ـ أن يكون الوعى دائما وعى شئ ما.

٢ ـ وأن تكون أفضل طريقة نتصور بها الوعى (الفعل الذى به يقصد أو يعنى أو يتخيل أو يتصور) الفاعل (أى المشاهد) موضوعا يعيه، وبذلك يدخل بالموضوع ذاته فى الحيز المعروف فى شكل تصور بديهى أو صورة ذهنية (ويليم راى، ١٩٨٧، ص١٧).

فكل حالة من الوعى أو اكتشاف المعنى والقصد، تفترض وجود مشاهد وعرض مسرحى يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران فى صبغة الخطاب المسرحى المتكون من فعل المشاهدة وبنيتها والعرض المسرحى بفعله وبنيته، حيث نجد أن المشاهد هو الذى يحدد أهمية الخطاب المسرحى ودلالاته.

إن العرض المسرحى الذى يبنى خطاباً مسرحياً يجب أن يعتمد على فعل من أفعال الوعى وبنيته، كى يحقق تواصلاً بين وعى المشاهد وموضوع وقصد ومعنى «المحاكاة» أو «التمثيلية» المُقدَّمة على المسرح؛ فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً أو معنى واحداً أو قصداً واحداً لكل مشاهد على حدة، لتحقيق إجماع قصدى لدى الجميع مبنى على موضوعية العرض، أو قد يكتشف فى الخطاب المسرحى عدداً هائلا من القصدية التى تعمل على تراكم فى المعرفة وتفجير القدرة على التأويل والتفسير بهدف الوصول إلى الغاية نفسها أو الوصول إلى قراءة جديدة للعرض، حيث يحدث أن يقرأ المشاهد الموضوع الموجود فى داخله من خلال رموز العرض وشفراته وبواعثه، وذلك عندما يحمل الخطاب المسرحى معنى يفيض عن حدود القصدية المباشرة، وعندما يمتنع العمل المسرحى عن أن يعطى نفسه بكل بساطة وسطحية، حيث نلاحظ أنه كلما استفز العرض المسرحى مشاهده من خلال الخطاب المسرحى زاد إمكان التأويل لقصدية العمل الفنى ذاته، لأن الأشكال القائمة فى ذهن الإنسان يستحضرها المشاهد مرة ثانية بهدف الإدراك والمقارنة والحوار، أى إظهار المعنى والقيمة لما يرى ويسمع. لأن الإنسان يبحث دائماً فى العمل الفنى عن شئ ما افتقده فى حياته، وهذا ما يبرر مثلا نجاح مغنى أو مغنية ريفية تعمل على أداء الأغانى المرتبطة بالبيئة والطبيعة والانتماء الاجتماعى المتوارث فى الريف، وتحاول أن تعمل على إعادتها وصياغتها من جديد وتسويقها إلى مجتمع المدينة الذى هو خليط أجيال من المهاجرين المرتحلين من الريف والجبل إلى المدينة، إن هذه الأجيال التى فقدت الأشياء الكثيرة من حياتها مع الطبيعة والعمل والغناء والتقاليد، وحتى العلاقة الإنسانية وما تتصف به من حب ومودة وتضامن وعطف. ولاعتقاد ابن المدينة أنه لايستطيع استرداد ما فقده منها، فإنه يقوم بتعويضها فى الأغنية الشعبية فى اللحن والكلمات وحتى الأداء والزى والتعبير والطقوس المنقولة إليه من خلال إعادة إبداعها، كأن زمن الرحلة لم يفقد من الأشياء شيئاً على الإطلاق، لهذا نجد أن للعملية جوانب عدة إيجابية إذ استطاعت أن ترتقى بالخطاب الفنى إلى مرحلة معرفية متقدمة، وإلا ستكون تعويضا سلبيا يقود إلى تدنى الجانب الثقافى والحضارى فى المدينة، ويبقى الذوق فى حدود وهم إعادة التوازن فيتدنى أسلوب الإبداع وصياغته، وبهذا تفقد المدينة جزءاً من حضارتها على حساب توسع انتشار المعرفة المتدنية لحالة الريف. واستناداً إلى هذا التعبير يجب على الفنان أن يعمل على استثمار هذا الجانب فى إغناء العمل الإبداعى بنظام معرفى منتم فى أصوله ومتقدم فى خطابه.

المصادر والمراجع

المجلات

١ـ بيتر بوكاتريف، السيمياء في المسرح الشعبي ترجمة أومير كوريه، «الأداب الأجنبية» ـ تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا العدد ٤٥ السنة الثانية عشرة ١٩٨٥ ص٥٤.

٢ ـ ى.س. ز. ستيبانوف ما السيميائية ـ ترجمة قاسم المقداد ـ «المعرفة»، السنة ٢٠، العدد ٢٣٥، ١٩٨١.

٣ ـ عوني كرومي أطروحة في المسرح العراقي القديم ـ مجلة «الأقلام»، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، السنة ١٩٧٩، ص٣.

٤ ـ كارل هوسعاف. برغ، السيميائية التفسيرية الصوفية، ومزية التحول ـ ترجمة نهاد خياط، «كتابات معاصرة»، العدد ١٢ ـ المجلد الثالث عام ١٩٩١، بيروت، لبنان.

٥ ـ الخطاب الإيديولوجي العربي (مجموعة دراسات مجلة «الوحدة» العدد، ٧٥، السنة ١٩٩٠.

٦ ـ جندريك هوسعاف هونترى، ديناميكية الإشارة في المسرح ترجمة أومير كوريه ـ مجلة «الأداب الأجنبية»، العدد ٥٠ ـ السنة ١٤ ـ ١٩٨٧ ص١١.

٧ ـ جان بياجيه، الخصائص والأسس «المعرفية» لعلوم الإنسان، مجلة «الفكر العربي»، العدد السادس، السنة الأولى ١٩٧٨، طرابلس، ليبيا.

٨ ـ فرانشيك ديباك، البنيوية في المسرح ـ مساهمة مدرسة براغ ـ ترجمة سامي عبد الحميد، «مجلة الأداب الأجنبية»، بغداد، العراق.

٩ ـ باتريس بافيز، سيميولوجيا المسرح، ترجمة أحمد عبدالفتاح، مجلة «القاهرة» العدد ٩٥، ١٩٨٩، ص٥٨.

١٠ ـ هنرى والد، مقابلات سيميوطيقية بين المسرح والسينما، ترجمة عبدالغني داود، مجلة «القاهرة»، العدد ٩٥، ١٩٨٩، ص٣٤.

١١ ـ رينيه ويليك، النظرية الأدبية والاستطيقا، عن مدرسة براغ ترجمة محمد عصفور، مجلة «الأداب الأجنبية»، بغداد، العراق.

١٢ ـ روبرت شولز، النص والعالم والناقد ـ ترجمة ـ فخرى صالح.

١٣ ـ تادوز. كاوزان، العلامة في المسرح ترجمة مارى إلياس، مجلة «الحياة المسرحية»، العدد ٣٤ ـ ٣٥، ص ٣٠.

١٤ ـ العلامات في المسرح، ترجمة حنان قصاب حسن، مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٣٤ ـ ٣٥، ص٤٩.

الكتب

١ ـ رومان ياكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، دار الشؤون الثقافية بغداد، العراق، ١٩٩٠.

٢ ـ جان دوفنيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي جـ ١ + جـ ٢، دمشق ١٩٧٦.

٣ ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، «عالم المعرفة»، عدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢.

٤ ـ فالح عبدالجبار، المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، نيقوسيا، قبرص، ١٩٩١.

٥ ـ منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.

٦ ـ بول. هير نادى، ما هو النقد، ترجمة سلافه حجازى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.

٧ ـ كريستوفر نورس، التفكيكية (النظرية والتطبيق)، ترجمة رعد عبدالجليل جواد، «دار الحوار» اللاذقية، سوريا ١٩٩٢.

٨ ـ إرنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣، القاهرة ١٩٦٦.

٩ ـ نانسه بيتى، هيوبرت وهايتن، وبرتولد برشت. النظرية السياسية والممارسة الأدبية ـ تحرير فيز، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.

١٠ ـ رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٧.

١١ ـ جيرار جينت، مدخل لجامع النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥.

١٢ ـ إديث كركو كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور، كتاب آفاق عربية، عدد ٩/١٠/ ١٩٨٥.

١٣ ـ كوند آرتوف. أصوات وإشارات، ترجمة إدوار يوضا، وزارة الإعلام سلسلة الكتب المترجمة، عدد ٧، ١٩٧١.

١٤ ـ راى. وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

١٥ ـ اديولنو باسكيز. البنيوية والتاريخ، ترجمة مصطفى الشناوى، قضايا أدبية، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١.

١٦ ـ رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية ـ ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

١٧ ـ زياد جلال مدخل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٢.

١٨ ـ كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢.

١٩ ـ بيان جيرو، علم الدلالة ، ترجمة أنطوان أبوزيد ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦.

٢٠ ـ رولان بارت، الأسطورة اليوم ، ترجمة حسن الغرفي ، الموسوعة الصغيرة، بغداد ، العراق ، ١٩٩٠ـ ٣٤٥.

٢٢ ـ علم الدلالة السلوكي ، ترجمة وتقديم مجيد الماشطة ـ الموسوعة الصغيرة، بغداد، العراق ، ١٩٧٩.

٢٣ ـ رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكرى، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ١٩٨٧.

٢٤ ـ بيير جيرو، علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ١٩٩٢.

٢٥ ـ كصفون مبار، دروس في السيميائيات ، توصية المعرفة، دار توبقال للنشر ١٩٨٧.

٢٦ ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، ١٩٦٨ ـ ط٢.

Erika Fischer - lichte Semiotik des Theater B and 1+2+3 Gunter Nar Verlag Tuhringen , 1988





الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية

دراسة في الأوليات

أحمد شمس الدين الحجاجي *

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي (١). ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي، ليتعرف حقيقة هذه الريادة، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي(٢) فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب، فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي، وهذا الدور مازال موضوع تساؤل كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري. إذا لم تكن ريادة شوقي بهذا المعنى فريدة في الأدب العربي، فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعري بعده كانوا أيضا رواداً، حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعري ويطوروها. غير أنهم جميعًا جعلوا من شوقي محور الارتكاز، سواء في اتفاقهم معه أو في اختلافهم عنه.

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

وكان كثير منهم غافلا عن أن شوقي نفسه كان يرتكز على تجارب سابقة عليه، وعلى تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر ما كان يريد أن يضع نفسه في خضمها. ومن هنا، فقد صبت حركة المسرح الشعري السابقة عليه في أعماله، كما أخذت حركة المسرح الشعري تحاول أن تخرج منه أو عليه؛ فمحاولة التطور والتجديد هي في الوقت نفسه محاولة للثورة على أوليات المسرح الشعري والتخلص من تأثيره أو العودة إليه.

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربي عام ١٨٤٧م(٣)، حين أنشأ مارون النقاش مسرحه في مدينة بيروت، وقدم عليه ثلاث مسرحيات، هي (البخيل) و(أبو الحسن المغفل) و(السليط الحسود).

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤، إلا أن التمثيل لم يتوقف في العالم العربي؛ فقد كان البداية ولم يكن النهاية، ففي دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبي خليل القباني. وظهرت في القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التي توقفت بعد موسمين مسرحيين، لم

وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦، وهو التاريخ نفسه الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية (المروءة والوفاء). ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى، وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبو خليل القبانى ليضيف إلى مسرحها حياة جديدة. وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقته المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى. وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ وهو فى باريس أول مسرحية شعرية له وهى مسرحية (على بك الكبير) وطبعت سنة ١٣١١هـ (١٨٩٣). وكتب بعدها سنة ١٩٠٧م مسرحية (البخيلة) وفى سنة ١٩٢٧م مسرحية (مصرع كليوباترا) التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعرى الذى دعمه بعد ذلك بكتابته ست مسرحيات أخرى، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته (قمبيز) فى كتابه «قمبيز والريادة لهما فى الميزان» كما يقول العقاد[٤]، فإن رأى العقاد هذا لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى دور أحمد شوقى فى المسرحية الشعرية؛ إذ عدوه رائداً لها. ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر، ولا يتم تعرف هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب، وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية، ففنون الفرجة العربية هى التى أسهمت فى ميلاد المسرح العربى، الذى استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار، واستمد هذه الإضافات من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى، وفنون الفرجة العربية هى التى أسميها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه.

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية فى العالم العربى، يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع: التعزية، والمحبظون، والقره قوز، وخيال الظل، ورواية السيرة.

و«التعزية» تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص بمقتل الحسين (رضى الله عنه). تبدأ هذه الاحتفالات فى غرة المحرم، وتنتهى فى العاشر منه. وهى تمثل حياة الحسين، وكل فعل أو حركة فيه تمثل حدثاً من أحداث مقتله؛ فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى، وإنما هى أفعال وحركات مقصودة، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين. والمشتركون يمثلون الشخوص المشتركة فى هذه اللحظة؛ فهى طقس يستعيد الماضى ليعيش الحاضر، ويمتد به فى المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله؛ فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة، فيما يرى هذا الشيعى، وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تفكيرها فى هزيمة الحسين، وتستعيد وقفتها مع النور والخير.

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وتحكى قصة استشهاده، وكانت هذه القصائد تسمى «المقاتل». وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك فيه الجمهور[٥]. وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل، ثم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من شهر المحرم، يوم عاشوراء، التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية، والملاحظ أنه لم ينشر عنها نص باللغة العربية.

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة (الإسلام والمسرح)[٦]. وقد يبدو من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها، وليس هذا بصحيح؛ فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة وقد كان أهل البحرين يعد الاحتفالات

بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق فى البحرين ليشاهدوها، وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى السبعينيات من هذا القرن، أى أن توقفها حديث، بينما مازالت تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة. وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل الحسين، فإننا نجده يؤدى فى معظمه شعراً غنائيًا فى رثاء الحسين، وسرديًا لواقعة القتل، وقصصيًا يروى مقتله؛ فالشعر هو الأساس الذى يبنى عليه الطقس الدينى التمثيلى.

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة. وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى ترتبط بأهل السنة، ويمثل اسمها اختلافا جذريا مع الشيعة، وهى احتفالات المولد. فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولى، فالمولد ليس احتفالا عشوائيا وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولى، وكل حركة فيه تماثل حدثا فى حياة الولى. ويبدأ الطقس فى معظم احتفاليات الولى بحركة الجماعة مع محمل الولى من مقامه أو قبره، وتأخذ طريقها فى شوارع القرية أو المدينة، لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى فى حياته، وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولى. وفى كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال؛ فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام، وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال، لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت فى إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته، وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعريًا.

فحركة المولد هى شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولى، كما أنها قد تسرد شعراً مع هذا التماثل فى الحركة، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلى.

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقسا دينيًا مقدسًا بالنسبة إلى الجماعة الشعبية، فإن الزار يمثل طقسًا ولكنه غير مقدس. فالتعزية ترتبط بالإمام، والمولد يرتبط بالولى، أما الزار فهو يرتبط بالجن، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن القرين. وفى هذا الطقس تتحول المعتقدة فى الزار إلى عروس فى ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف، وتقود حفل الزار «الكودية» تساعدها جوقة من العازفين والمنشدين، ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائى وحركة الرقص التى يدخلها المعتقدون فى العلاقة بينهم وبين الجن. وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة، يصبحون جزءاً من هذا الطقس، فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها فى الزار، لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة فى أدائها للاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالى تصبح فيه الجماعة كلاً لا يتجزأ من الطقس الأدائى الشعرى.

ولا تخرج تمثيليات المحبظين كثيراً عن دائرة الشعر، وإن كنا لا نعرف عنها إلا ما كتبه إدوارد لين فى كتابه (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر)[٧]، وما قدمه عن المحبظين يمثل الفترة التى شاهدهم فيها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وقد عرفهم بأنهم:

«ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة. وكثيرا ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء، وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين، وألعابهم لا تستحق الذكر كثيرا، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة»[٨].

وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليهم - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم Orta Oullnu. وقد كان لهذه الفرق الجوالة فى تركيا شعبية واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته، حتى إن

السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجوالة وهو في ساحة القتال لتسليته بعد لحظات الحرب الحرجة [٩].

وإذا حاولنا أن نقارن بين «الأورتا أويونو» والمحبظين، وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركي المرتجل، والثانية تمثل المسرح العربي المرتجل، فالصورة التي قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحبظون هو من نوع المسرح المرتجل، الذي يحفظه الممثل شفاهاً، ويقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير في النص بحسب ما تقتضيه المواقف.

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسلية الخليفة في الحرب أو السلم، فإن النموذج الذي قدمه «لين» هو عرض لتمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده، أي أنها كانت فرقة تسلي الباشا ورجالاته.

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التي استخدمت في هذا النص؛ فهو بالصورة التي قدم بها تمثيلية هزلية، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها. فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً في هيئة موسيقيين وراقصين، وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين، وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين [١٠]. عالم المحبظين، هنا، أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل والغناء والنثر والشعر، فالطبل والزمر والرقص لابد أن يصاحبها الغناء، فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من عملية الأداء التمثيلي لمسرح الارتجال العربي.

والغريب أن هذا اللون الشعبي للارتجال لم يحفظ لنا، ولا نعرف متى توقف، ولا كيف توقف. غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالي لأعمال المحبظين، وهم جماعة «الأدباتية» التي كانت ترتزق بارتجال الشعر. وقد قامت بين عبد الله النديم وجماعة منهم في مدينة طنطا منافسة على قرض الشعر، فكان النديم يعارض لثمانية منهم، وقد وقفت جموع من الناس تعد بالألوف، والعساكر تدفعهم عن المتناظرين، وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات. وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحنح أو بلع ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوبا، وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش، وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كرباجًا [١١]. هذه المحاورة هي الصورة الوحيدة التي وصلتنا عن محاورات الأدباتية، وهي بشكلها هذا تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلي: مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث، لا يمثل طرفا في الأداء، ولكنه يمثل طرف التلقي في التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر، لاتأخذ بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً، وفعلها الوحيد مبني على رغبة كل فريق في تحقيق الانتصار، وهذا بعيد عن فن المحبظين الذي يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه في الأداة، وهي الممثل.

وخيال الظل مصطلح كان يطلق في الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأوّلي أو الشعبي العربي. فالأول هو «القره قوز» والثاني ما يسمى عندنا بخيال الظل. ويعتمد كلا الفنين في أدائه على العرائس، غير أن «القره قوز» تظهر فيه العرائس أمام الجمهور.

وتمثيليات «القره قوز» هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم، يتخللها الغناء والرقص، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن، ولكني شاهدته في طفولتي: تصاحب «القره قوز» راقصة، بالإضافة إلى فرقة موسيقية في مواجهة «القره قوز» تخاطبه ساعة العرض، وتصاحب «القره قوز» الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلة، تجلس أمام الحاجز الذي يظهر منه «القره قوز»، وتبدأ المحاورة بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز،

فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء «القره قوز»، وتتكون هذه الأغاني من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام، أو تمجد الحب، أو تنتقد الواقع بشكل ساخر، وقد تحورت الأغاني الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكه؛ فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر، كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة.

ويختلف خيال الظل كثيراً عن «القره قوز» كما يتفق معه في الكثير، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقي مع «القره قوز» في السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموال والأغنية الشعبية، ويختلف عن «القره قوز» في أنه لا يحوى شخصية واحدة في باباته، ففي كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف في رسمه عن البابة الأخرى. وقد كان حظ «القره قوز» خيرا من حظ خيال الظل، فهو مازال يعيش بينما يعد الثاني في حكم التراث الغائب ـ وإن وجد عدد قليل يستطيع أن يؤديه ـ وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره، وأهم هذه النصوص هي بابات ابن دانيال. وشخوص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس التي تتحرك، ومن هنا اتخذ اسمه «خيال الظل». وللشعر دور بارز في نص البابة. وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة إلى حد ما عن الشعر الغنائي العربي، فهنا جمهور يرى حدثا من خلال الخيال يسمع، وحوارا للشخوص، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلي، ولم يتوقف عند النوع التقليدي؛ وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة. وقد دخل في «بابات» الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواليا والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالش[12]. وفي بابة (عجيب وغريب)[13] تتعدد الأنواع، ففي البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات[14].

فهو يذكر موشحا على لسان صاحبة الصورة تصف نفسها؛ في بعض البلاد العربية «بالحكواتي»؛ وكذلك قارئ السيرة الذي اشتهر في مدن كثيرة. ولقد ذكر لين وجود قراء للسير الشعبية، مثل (سيرة الظاهر بيبرس) و(سيف بن ذي يزن) و(ذات الهمة)[15].

وقد توقفت قراءة السيرة على الجمهور، وما بقي بيننا هو مغني السيرة المحترف، وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة؛ نوع يروي السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر، والنوع الثاني يرويها شعراً. ويسمي الجمهور هؤلاء الرواة جميعًا بالشعراء. ويشتهر النوع الأول من الرواة في الوجه البحري في مصر، ويمثلهم الشاعر فتحي سليمان وعلي الوهيدي والسيد حواس. والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلا حين يكون حديثه بالنثر، وحين يدخل الشعر في الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبرا عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم. وهذا الشعر متنوع، فقد يكون موالا، وقد يكون زجلا غنائيًا، وقد يكون أغنية من الأغاني الشائعة التي يحور فيها لتلائم اللحظة التي يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء. وهذا الشعر قد يكون شعرا غنائيًا وقد يكون سردا وقد يكون قصًا. أما راوي الوجه القبلي ـ صعيد مصر ـ فهو يروي السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغني فيه، ولكن ذلك ليس أساسا في عملية القص. وهو في هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلي يعبر عن المواقف التي يرويها. وشعر السيرة قد يكون مبنيا على شكل القصيد، وقد يكون مربعًا أو مخمساً، أو مسبعًا. وقد اختفى المسبع ولم يبق منه إلا مرويات قديمة، أما المخمس فالروايات التي تروى به كاملة ولكنها أيضا قديمة، وأما المربع فهو السائد الآن في رواية شعر السيرة، وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبي إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل في موضوع السيرة.

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل، وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة كأنها مرتبطة به برباط شخصى. وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة:

الغناء والسرد والقص.

ولايمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح؛ فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع، والبنية، والنوع الشعرى؛ وهو التأثير نفسه الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح. ومن هنا، فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى، فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية، حتى ولوكان هذا الفن غريبًا فى أصله؛ إذ إنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريبا إليها، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية. ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه.

من الثابت، حتى الآن، أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هى مسرحية (البخيل) لمارون النقاش[١٦]. ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وعنوان مسرحية (البخيل) لموليير، فإنه لا علاقة بينهما إلا فى اتفاق الاسم. وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية، فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها، هذا بالإضافة إلى أنه موقَّع ويمكن أن يغنى تماما مثل شعرها، وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر، وقد استخدم فيه النقاش أشكالا متنوعة للشعر من القصيد والكان كان، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها، يختلف فى ذلك النثر عن الشعر، فمثلا لحن الحوار بين نادر وتعلبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس:

تعلبى:

يا نادر أنت نادر
وخادم بصداقة
أعجبت حقا فباشر
ما يقتضى برشاقة
اذهب لبيتى سريعا
وهى شيئا يسيرا
نحن سنأتى جميعا

نادر:

طوعا فصرت خبيرا

قد حدد له «نغمة عجم أصوله ستة عشرة. شغل مطلعه: يا مفرد الحسن صلنى» (ص٦٥). ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك، من تحديد اللحن الذى يجب أن تؤدى عليه المقطوعات، هذا مع أن هناك فروقًا بين هذه المسرحية ومسرحيتيه (أبى الحسن المغفل) و(السليط الحسود)؛ إذ يقل فيهما دور الشعر، ويتغلب النثر المسجوع عليه. وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التى وضعها لها مارون النقاش.

وقد تحدد دور الشعر فى هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة، الغناء والسرد والقص. هذا بالإضافة إلى أن للمسرحيات الثلاث حكاية هى أساس العرض المسرحى المقدم للجمهور.

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة العامية تعد رائدة فى ميدان المسرح الشعرى. وهى محاولة محمد عثمان جلال، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير (ترتوف) بعنوان (الشيخ متلوف) سنة ١٢٩٠هـ/ ١٨٧٣م، أى أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر، وهى تجربة ـ وإن كانت باللغة العامية ـ

تحسب للمسرح الشعرى العربى. وقد استمر محمد عثمان جلال بمصر المسرح الفرنسى وينشره حتى سنة ١٨٩٦، وقد نشر من المسرحيات لموليير (الأربع روايات من نخب الشياترات) سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠م)؛ أى بعد سبعة عشر عاما من نشره المسرحية الأولى التى ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية (النساء العالمات) و(مدرسة الأزواج) و(مدرسة النساء)، ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ هـ بعنوان (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة)، وهى مسرحيات (إستر) و(أفغانية) و(إسكندر الأكبر)، ثم ترجم سنة ١٣١٤ هـ (١٨٩٦م) مسرحية موليير (الثقلاء). وبالإضافة إلى ذلك، فقد ألف مسرحية (الخدمين) وقد نشرت سنة ١٩٠٤، أى بعد وفاته.

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح، وكان عثمان ذكيا فى استخدامه طاقات الزجل السردية والقصصية فى المسرح؛ مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء، فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده. وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها، والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد، ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها؛ ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار. وفى مسرحيته المؤلفة (الخدمين) تتضح صورة ما فعله عثمان جلال؛ فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد، إذ إنه ليس مرتبطا بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح. فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت، وربما كان ذلك بدافع الموضوع، فهو عن الخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء. وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فإن الحركة - من ثم - قد ضعفت وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد والقص.

ولقد قدم عثمان جلال الإضافة التى لازمت أعماله، وهى تقطيعه الوزن بين الشخصيات، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم:

«البيك: (لواحد من الموجودين) فين يا ولد شيخكم؟

أحد الموجودين: أهو فرغلى

البيك: وأنت اسمك إيه؟

أحد الخدامين: أنا اسمى على

البيك: يا فرغلى هوا على سقا مليح

الشيخ: دا بربرى لكن فى العربى فصيح».

وهى التجربة نفسها التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين، ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها:

«غليون: بالعين أشوف

أنيسة: أيوه

غليون: كلام صحيح

أنيسة: بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون: برضه كلام فارغ

أنيسة: وليه ما تحققه

يا تكذبه بعدين والا تصدقه»(١٧).

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعرى خطوة مهمة: بتقطيعه الوزن وبعده عن الغنائية، وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص وتطوير نصه المسرحى نحو الحكاية.

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر خمس مسرحيات معربة هى: (أوبرا عايدة) و(مى) و(هوراس) و(الكذوب) و(غرائب الصدف). وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦م، والمسرحيات معربة قبل حضوره

إلى مصر، لذا، فهي تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية (المروءة والوفاء) التي ألفها خليل اليازجي سنة ١٨٧٦. فقد أكمل سليم النقاش دور عمه، وسار في الطريق نفسه الذي سار فيه عثمان جلال من تقديمه المسرحيات الكلاسيكية، فقدم على مسرح دار الأوبرا في موسم سنة ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ مسرحيتين هما: (هوراس) و(الكذوب). وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضي ليقوم الشكل الكلاسي على المسرح والمسرحيين دون أن يتغافلوا شكسبير، ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولي؛ لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربي، ففي مسرحية (عايدة) يأخذ الشعر دورا مهما يعتمد عليه النص. فالنص في لغته الأصلية أوبرا، ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربي، فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور، فتحولت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقي لهذا النص. واعتمد النص على الشعر اعتمادا كبيرا، وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر في النصوص التي قدمها عمه، ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذي ساد الحوار النثري مما جعله قابلا للغناء.

وحوار «عايدة» مع امتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذي يختلط فيه الغناء بالسرد:

«عايدة: آه يا مولاتي ليس قلبي من حديد، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد! ولم أنس بعد ما قاسيت من الأهوال في الحرب الأخيرة، وكفاني قهراً أني صرت عبدة أسيرة، ولولا انعطافك نحوي وميلك إلي، لكان بلا شك قضى علي»[١٨].

ولا يقل دور الشعر في مسرحية (مي) عن دوره في أوبريت (عايدة) وكذلك في مسرحيتي (الكذوب) و(غرائب الصدف). لقد تحولت هذه المسرحيات جميعا إلى أوبريتات، كان دورها الغنائي هو الدور نفسه الذي قام به الغناء في بابات خيال الظل والقره قوز. ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية، فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح، فالمسرحية هي حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد، يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية ـ التي ارتبطت بالقص العربي ـ على النص.

ولم تخرج مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي عن هذا الإطار. ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦، ومثلت في بيروت سنة ١٨٧٨، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة ١٨٨٦. ويعدها الكثيرون أول مسرحية شعرية في الأدب العربي، وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية (البخيل) لمارون النقاش. ومن الطبيعي أن تكون مسرحية (المروءة والوفاء) متقدمة شعريا على مسرحية (البخيل)، فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين، وقد استغنى مؤلفها عن النثر في حواره استغناء تاماً، فهي عمل شعري متكامل. وقد التزم اليازجي في مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية؛ فقد أورد قصيدة في مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دارس لها، وأنه متبنيها في عمله، فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطا للمسرحية والتزم به فيها:

«فنشرط وحدة الموضوع حكما
وإن أمسى لنائي ابتناء
كذا مدة المكان بكل فصل
على حكم الزمان والاستواء»[١٩]

إلا أن معرفته بالكلاسيكية والتزامه بها لم يجعلاه يكتب مسرحية مبنية بناء غربيا، وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثا وصراعا وشخصيات وحوارا يقوم به ممثلون على خشبة المسرح، ولكن البنية تعتمد على شعر عربي في أساسه، فالشعر يقف قصائد كاملة ملتزمة

بالوزن الواحد والقافية الواحدة، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح، فهو تنويع مرتبط بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً من بنية المسرحية وشكلها. فالقصيد قد يؤدى وقد يغنى، أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط. لذا، فإن مقطوعات الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة فى هامش النص، وحين يلقى قيس موشحا هو:

يكفى عناد   كم بعاد   هزر الكلام
أخشى تباد   من فراد   عند الصدام
هذا الكلام   مثل الحسام   على الفؤاد
دعد اذهبى   واغربى   من ذا المقام
أو جربى   واشربى   كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال   أو لا فلا لا
عزيزاً يصير الجبال   منه رمالا
أين فراد يلقى الفؤاد   منى جمادا
ياليت دام فى الفراش   يلقى احتمالا
عند الهيام إذ يضام   يغدو زلالا

(ص٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدى على «لحن حجاز على أصل انتضاحى غدا حب الجمال». وحين تخاطب دعد قيساً بموشح:

قيس ذا المقال   فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على «لحن صبا على فقد ملكت قلبى بدر الجمال» (ص٤٦). وهكذا، مع كل موشح تلقيه شخصية من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه.

ولم يذهب هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية؛ فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى، من حيث الاعتماد على القصيد والمقطوعات واختلاط الغناء بالسرد، مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة، ولايخدم تطور المسرحية إلا من حيث إن هذا السرد جزء من بنيتها، وكذلك تحول هذا السرد إلى قص؛ فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية، وبذلك لم تخرج المسرحية فى أى جانب من جوانبها عن إطار الفرجة الشعبية. ومن الخير ألا تمضى مسرحية (المروءة والوفاء) دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية، وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة، أضافت إليها القافية الواحدة عجزا عن أن تكون لغة حوار حية متحركة، لكن المسرحية وتأكيد اليازجى الكلاسيكية الجديدة، بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها، جعل من الكلاسيكية اتجاها يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه، وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم. وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة، وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص.

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القبانى رائد المسرح فى سوريا سنة ١٨٦٥، وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤. وقدم فى مصر عددا من المسرحيات، منها المترجم مثل: (الخل الوفى) و(عايدة) و(لباب الغرام) أو (ميتريدات)، كما ألف مسرحيات منها (أنس الجليس) و(عفة المحبين) و(ولادة) و(عنتر) و(ناكر الجميل) و(الأمير محمود وزهر الرياض) و(الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) و(مجنون ليلى). وكان الشعر جزءاً أساسيا من عروض هذه المسرحيات جميعا، وهو شعر المقصود به الغناء، فقد كان أبو خليل القبانى علما من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه، بعد سلامة حجازى واحدا من تلامذتها، وكان أثره واضحاً على المسرح، أكد فيه الغناء والسرد والقص. لقد قدم على المسرح أكثر من

إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة. جمع له منها محمد يوسف نجم ثماني مسرحيات؛ أربعا من تأليفه، ومثلها من اقتباسه، وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبي.

وهذه المسرحيات جميعاً تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى، وست منها تنتهي بأدوار شعرية.

والسابعة، وهي (لباب الغرام أو الملك ميتريدات)، تنتهي دون شعر، أما الثامنة وهي (أصل النساء) الشهيرة بـ(لوسيا)، فهي تنتهي ببيتين من الشعر، يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء، فهو نثر مسجوع.

«الكونت: تجاوز عن الذنب العظيم تكرماً
فيكفي المسيء الذل والعذر والكرب
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائبا إليك
ولم تغفر له فلك الذنب.

الجميع: قد عفونا.

لوسيا: هكذا يكون الكرم، وتكون محاسن الشيم. فأبقاكما يارب العالمين، وحفظ ابنتي أوجين.

الكونت: حيث قد زالت الأتراح، فهيا بنا نقيم الأفراح، ونسأل المولى المجيد، أن ينصر سلطاننا عبدالحميد»[٢٠].

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش، فهو استمرار لدورهما في الاقتباس، ومن جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء، فضلا عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص، أما المسرحية فهي مسرحة لحكاية. وإذا أخذنا مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب مثالا على الحكاية ومسرحتها، فهي محاولة من القباني لأن يضع حكاية (ألف ليلة وليلة) على المسرح، فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها، ويترك الحوار تديره الشخصيات، ثم يدخل الغناء ليغلف إطار الحكاية الممسرحة به.

لم يقدم القباني مسرحية شعرية خالصة، وليس معنى ذلك أن التأليف الشعري قد توقف. فقد ذكر أسعد داغر عددا ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التي ألفت قبل أن يكتب شوقي للمسرح مسرحيات شعرية[٢١].

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبد الله البستاني، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن، ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات. وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية (مقتل هيردوس لولديه إسكندر وأرسطبوليس) المنشورة سنة ١٨٨٩، وذكر أنه كان يحتذي في سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكي الجديد، فهو يتتبع الحوادث التاريخية، ويراقب سيرها في طريقها الطبيعي إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية، فيستهل مسرحيته بها[٢٢].

ويرى نجم أن البستاني قد خطا خطوة في رسم الشخصية، ارتفع بها عن المستوى الذي بلغه سلفه خليل اليازجي في مسرحية (المروءة والوفاء)، كما يراه «يخطو خطوة أخرى في سبيل تطويع الشعر العربي وتليين موسيقاه، ليتحمل سرد الحوادث المسرحية»[٢٣]. وتتردد كلمة «السرد» في حديث نجم عن المسرحية، لم يحكم على شعرها بالمقياس النقدي للشعر العربي الغنائي، فهو يرى:

«أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة، لاينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية، وشعره يرتفع عن المستوى الذي بلغه اليازجي في مسرحيته، فهو أمتن أسراً، وأصفى ديباجة، وأكثر روعة»[٢٤].

وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين في هذا. فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعاً في شعره، وهو في هذه المسرحية «التي تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٣٣ مرة لاغير»(٢٥)، أي أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتا، وهذا في حد ذاته كثير على الشعر المسرحي، هذا فضلا عن أنه قلما ينتقل من بحر إلى آخر إلا ويعود إلى البحر الذى تركه.

ويعطى نجم أمثلة لشعره في المسرحية. ومع أني لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة، فإن ما قدم لايخرج على السرد في بناء قصصى مقدم في تركيب جاف، ولا على الإطار الذى يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم.

وقد كتب شوقى مسرحية (على بك الكبير) في أكتوبر عام ١٨٩٣، في الوقت الذى كان عبد الله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية، وكانت فرق سليمان القرداحي والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس تقدم عروضها في القاهرة والأقاليم. ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثاً فريداً في عالم التأليف المسرحي، فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى في عصرها. لقد أفاد شوقى من كل التجارب المسرحية السابقة عليه في تأليفه هذه المسرحية، وليس من الضرورى هنا الوقوف عند التأثير الغربى على هذه المسرحية، فالتأثير الغربى قائم في إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح، واعتمد على الغناء اعتمادا كبيراً. والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم، وبالتالى أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم.

وتبدو المقطوعات القصيرة في شكل الموشح، فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية:

«بين السيوف والخناجر
على الجبال
تلقى الجراكسة عشاير
هم الرجال
يحموا النساء الحراير
مع الجمال
ومن عجب حكم جاير
فيهم محال
وليس ناه وآمر
غير القتال»(٢٦).

ثم يتوقف النشيد، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بالوزن والقافية نفسيهما مع اتحاد الروى.

«مصطفى: ألا يا شمس يا حسنا
غنينا بموال
أم محمود: يلهينا إلى أن يأ
تى السيد بالمال» (ص٣)

ويضع شوقى تعليمات خاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوى سهلا ملائما للغناء. ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة في أوزانها المجزوءة وقوافيها، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب، واستمر البحر الوافر في الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على الوزن نفسه ويستخدم خفة الكلمة نفسها:

بنات الجركس العينا
تعالين تعالينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين، ينحاز مصطفى إلى زاوية فيغير الوزن والقافية، وهو ينشد مطرقا قصيدة من خمسة وعشرين بيتا من بحر البسيط، يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريع:

يا مال ما فيك من سحر ومن خطر

لقد نزلت بنا عن رتبة البشر

وفيها ينسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً عنه، حيث عمل جلابا، حتى إنه باع ابنه، وهو الآن يبيع ابنته، وقد اختلط فى القصيدة الغناء بالسرد وبالقص.

ويدور الشعر كله فى المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة، سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة. وقد تنوعت هذه القصائد فى الطول، ونلاحظ كذلك استخدامه الوزن الواحد والقافية الواحدة فى الحوار بين الشخصيات، فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات، تسير فى محاور الشعر المسرحى نفسها، وهى منظومة من حوالى مائة وتسعة وعشرين بيتاً.

ولاشك أن شوقى وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت، ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب إلى لغة الحوار العامى، كأنه يتحرك فى دائرة الشعر الشعبى، حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى:

«بيك البيكات من فوق تخته

ينهى ويأمر فى الخدام

النيل بيجرى من تحته

والأمر أمره فى الأحكام»

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية؛ فهو يتم فى قصر محمد بك أبى الدهب، وقد أعد وليمة كبيرة، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة وأمامه رجال من حاشيته، وعلى الطرف الآخر سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى باللغة العامية المفصحة:

«سعد البلاد قايم

والنجم داير عال

يا رب يا دايم

زد البكات إقبال».

ويستمر استخدام العامية فى الحوار، فالمغنى يمدح محمد بك أبا الدهب:

«أبو دهب مصره

مفرد وحيد عصره

الله يديم نصره

ويحفظه والآل».

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب:

«سيف جفونك يا لطيف

مرهفو (هفه) فاق الحدود

والقوام أسمر خفيف

فى النزال قد القدود».

ثم يغنى دورا:

«حياة الحياة إنته

يامنية القلب

إمته تجود إمته

حسبى عذاب حسبى»

(ص٣٧ ـ ٣٨).

والملاحظ أن القصائد الطويلة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها، من حيث رصانة اللغة واستخدام الصور والتراكيب القديمة، وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية. غير أن العمل كله، فى النهاية، هو مسرحة لحكاية، اعتمد فيها على الاتجاه الكلاسيكى نفسه الذى ساد وقته، وبالذات من حيث استخدامه عنصر المكان. فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك والثالث والرابع فى قصر محمد بك، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى، وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة

التالية. لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكياً، وليس معنى ذلك أنه مقصود، وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفى مضمونه، لم يخرج عليه؛ فعمله المسرحي يعد امتدادا للأعمال المسرحية الشعرية وغير الشعرية التى قدمها رواد المسرح العربى: مارون وسليم النقاش واليازجي وعبدالله البستانى والقبانى. ومع أن عمل شوقى يقف إلى جوار هذه الأعمال التى قدمها المسرح العربى، فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها، وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها، وتركها للنسيان، وحتى الفرقة التى كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها؛ فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذه القبانى بإنشائه فرقة خاصة به، واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى.

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح، وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية، ولكنه لم يستطع أن يستمر، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح. وقد ألف شوقى مسرحية (البخيلة) سنة ١٩٠٧، وهى كوميديا اجتماعية. ترى أيكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧. غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية، وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن [٢٧]. وهى تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت. ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه، ولكن مسرحه لم يتوقف، فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض فرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢، فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى، معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص. ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء، وإنما على جودة الفن، فقدمت ثلاث تراجيديات: مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) ترجمة فرح أنطون فى ٣/٢١، ومسرحية (لويس الحادى عشر) للشاعر الفرنسى كازمير دى لافين ترجمة إلياس فياض فى ٣/٢٥، ومسرحية شيكسبير (عطيل) ترجمة خليل مطران فى ٣/٣٠ [٢٨]. غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله. ولم تصمد هذه الفرقة طويلا، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٣، وقدمت الفرقة مسرحية (نابليون) ومسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) لفرح أنطون. ولم تستمر الفرقة بعد ذلك. ثم كون مع سلامة فرقة سميت فرقة جورج وسلامة. بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤، وقد وضح تأثير سلامة على جورج منذ بداية عروض الفرقة، فقد قدما مسرحيتى (صلاح الدين الأيوبى) و(عايدة). وقد لعب سلامة حجازى فى هذه الأخيرة الدور الذى كان يلعبه من قبل، وهو دور «ردامس» قائد جيش مصر وحبيب عايدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد، وإنما قدم المسرحيات نفسها التى صنعت شهرة جورج أبيض: (أوديب) و(لويس الحادى عشر) و(عطيل) بأسلوب سلامة حجازى، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت، إذ أدخل على هذه المسرحيات شعرا غنائيا وألحانا مناسبة لأحداثها؛ وهكذا صنع فى جميع مسرحيات جورج أبيض التى اشترك معه فى تقديمها، وقد:

«خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل فى الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها وجورج أبيض بطل الثانية، وفى المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معا. وقد لوحظ أن الليالى التى كان (الشيخ سلامة) ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها، وكذلك الليالى التى يشترك فيها مع جورج أبيض، كانت تلقى من الجماهير إقبالا

شديدا، على عكس الليالي التي كانت تقدم فيها مسرحيات جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير[٢٩].

ففي (أوديب ملكا) لحن للاستغاثة، ولحن للحيرة، ولحن للأسف، وهو لحن على «مقام جهاركاه» تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب:

«يا له يوم له الطفل يشيب

وتكاد الشمس منه تظلم

لم نكن نحسب هذا يا أوديب

أسفا ضاع العلا والشمم»[٣٠]

ولقد قدم سلامة مسرحية (مي) في موسمي ١٩١٤ ـ ١٩١٥ و١٩١٥ ـ ١٩١٦ وأضاف إليها أغاني جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا، وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربي، وإنما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها. ولقد أدى سلامة دوره في غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وفاته؛ فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج، أي نجاح المسرح الغنائي أو الشعر في المسرح أمام المسرح الجدي تعبيراً عن رغبة الجمهور. لذا، فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات، فعرض أوبريت (فيروز شاه) سنة ١٩١٨ ، وغيرت منيرة المهدية طريقها في الغناء في المقاهي والكباريهات إلى الغناء في المسرح، وقدمت أعمال سلامة حجازي المسرحية: (شهداء الغرام)، و(عايدة)، و(صدق الإخاء)، وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا؛ فمثلت (كارمن وكارمينا) كما قدمت عام ١٩١٩ عددا من الأوبريتات. واستمرت في عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥ ، ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧م أوبرا (كليوباترا ومارك)، وهو العام نفسه الذي قدم فيه شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا).

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة المصرية، وفي سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت (الباروكة) ومسرحية (فاتنة بغداد).

ودخل نجيب الريحاني ميدان الغناء، فقدم أوبريت (العشرة الطيبة) من تمصير محمد تيمور.

كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقي سنة ١٩٢٠ ، معتمدة على الكوميديا والغناء، فقدمت مسرحيات عدة، ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٢٥.

ولعل الحدث المهم في تاريخ الغناء على المسرح، هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات، فلحن أوبريت (العشرة الطيبة) و(الباروكة) و(هدى) و(شهرزاد) ومسرحية (عبدالرحمن الناصر)، كما دخل داود حسني والخلعي عالم التلحين المسرحي. وبهذا، انفصل المغني عن الملحن، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامي، وتحولت المسرحيات من التاريخي إلى الواقعي والشعبي. وقد أدى هذا إلى الفصل بين العامية والفصحى في المسرحيات، فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة، وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبي تكون لغة أغانيها عامية، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية، فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدية وعلى الكسار والريحاني أن يعتمد على اللغة الفصحى. وسيادة العامية لاتنفي أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص.

ولقد غاب شوقي عن مصر في الفترة ما بين ١٩١٤ ـ ١٩١٩ ، وهي فترة نفيه إلى إسبانيا، فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح في هذه الفترة. وعندما عاد من إسبانيا، كانت صورة التطورات الكثيرة التي حدثت في المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه، وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهي أهم فرقة في المسرح العربي وأكثرها استقراراً، وقد تداخل في لغة مسرحياتها العامي والفصيح.

وفي سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس، وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى. وفي هذا الجو العام للمسرح، ألف شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا) لتقدمها فرقة فاطمة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها، لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه ــ بتقاليده وبنائه ـ الذى أكد وجوده فى اللغة العربية، ومن ثم فإن ريادة شوقى تصبح بمعنى جديد للريادة، وهى ريادة التأصيل.

الهوامش :

(١) انظر محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، القاهرة، دار الفكر العربي ص ٤٨ ؛ شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٦٣، ص ١٧٤ ؛ غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٩، ص ٦١٨، أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨ ص ٢٢٣. طه وادى، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، القاهرة، دار المعارف سنة ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٢) ماهر حسن فهمى، حافظ وشوقي ـ القاهرة، سنة ١٩٣٣، ص ٢٠٢.

(٣) مارون النقاش، المسرح العربي، دراسات ونصوص، العدد الأول ـ اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٦١، ص ٢٧٥.

(٤) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم ... (sic) — عباس محمود العقاد، قمبيز في الميزان، القاهرة، المطبعة الجديدة، (د.ت).

(٥) Metin,A., A History of Theater & Popular entertainment in Turkey (Ankara: Form, 1963-64), p. 13.

(٦) محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، القاهرة، دار الهلال ١٩٧١، العدد ٢٤٣، ص ٩٨ ـ ١٢٣.

(٧) انظر، إدوارد لين، المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر، ترجمة، عدلى طاهر نور، القاهرة، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٥١، ص ٢٩٠ ـ ٢٩١.

(٨) المرجع نفسه ص ٢٩٠.

(٩) Marhnovitch Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16.

(١٠) المرجع نفسه.

(١١) الأستاذ، ج ٤١، السنة الأولى، ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠، ٦ يونيو سنة ١٨٩٣.

(١٢) على إبراهيم أبو زيد، خيال الظل، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٢، ص ٢٥٥.

(١٣) ابن دانيال خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، سنة ١٩٦٣، ص ٢١٧.

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦.

(١٥) لين، المرجع السابق، ص ٣٤٣ ـ ٣٥٨.

(١٦) مارون النقاش، المصدر السابق، ص ٤١.

(١٧) محمد عثمان جلال، دراسات ونصوص، عدد ٤، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٤، ص ٣٣٩.

(١٨) سليم النقاش، المسرح العربي، دراسات ونصوص، رقم ٥، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٦٤، ص ١١.

(١٩) خليل اليازجي، المروءة والوفاء، بيروت، سنة ١٨٨٤، ص ٢، ٣.

(٢٠) الشيخ أحمد أبوخليل القباني، دراسات ونصوص، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة سنة ١٩٦٣، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.

(٢١) انظر، يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة، (١٨٤٨ ـ ١٩٧٥). بغداد، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

(٢٢) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٦٠.

(٢٤) المرجع نفسه.

(٢٥) إدوار حنين، شوقي على المسرح، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، سنة ١٩٣٦، ص ٧١.

(٢٦) أحمد شوقي، على بك الكبير، أو فيما هي دولة المماليك، القاهرة، مطبعة المهندس، سنة ١٣١١هـ.

(٢٧) نشرت البخيلة نشرتين إحداهما في مجلة «الدوحة»، أعداد مارس، وأبريل، ومايو ١٩٨١، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤.

(٢٨) سعاد أبيض، جورج أبيض، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١١٩.

(٢٩) محمود أحمد الحفنى، الشيخ سلامة حجازى، القاهرة، دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٨، ص ١٩١.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ١٩٢.



فن المسرح والرؤية الأفريقية

وول سوينكا *

لنأخذ أولا بعض المواضيع غير الواضحة، مثل الاختلافات المهمة التى تفرق بين النظرة التقليدية الأفريقية لفن المسرح والنظرة الأوروبية له. لن توجد هذه الاختلافات في التناقض بين عملية الإبداع الفردى وعملية الإبداع الجماعى، ولن يعبر عنها رد فعل المشاهدين، ونعنى بذلك اشتراك المشاهدين المتوقع فى أى عرض من العروض المسرحية. فالاختلافات توجد بطريقة أدق فيما هو معروف بالتركيبة الذهنية الغربية واضحة الملامح، وهذه العقلية الغربية هى التى ترتبط بالعادة الذهنية التى تصنف وترتب الأشياء حسب أنواعها. وهى بذلك، وبصفة دورية، تختار مظاهر من الأحاسيس الإنسانية ومن الملاحظات الظاهرية ومن الحدوس الميتافيزيقية وحتى من الاستنتاجات العلمية، وتحولها إلى أساطير (أو «حقائق») منفصلة إحداها عن الأخريات .

ويربط كل ذلك غطاء خصب من المصطلحات والمقارنات والمفاهيم . وقد كونت صورة معقدة للغاية لوصف هذه العقلية، وهذه الاستعارة ليست آلية فحسب بل هى تمثل التكنولوجيا المعاصرة التى تعين مرحلة أخرى من المراحل التى مرت بها رؤية الرجل الغربى الشاملة .

يجب عليك أن تتخيل قاطرة بخارية تحول نفسها بين محطات متقاربة إحداها من الأخرى فى أطراف المدينة. فى المحطة الأولى تتسلم شحنة من الصور الرمزية، وتدخل المحطة التالية وهى تبث ستارا من الدخان على المنظر البرى المتصل الذى يحتوى على حقائق طبيعية. وفى المحطة التالية تشحن نوعا آخر من الكتل الخشبية يمكن أن نسميها بالخشب الطبيعى . ثم تقف بين محطتين حيث تمون بوقود صناعى من الفن «السريالى». ومن

---

* الفصل الثانى من كتاب وول سوينكا الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى (١٩٧٨) .

Wole Soyinka : Myth, Literature and the African World . Cambridge : Cambridge University Press , 1978 , Chap. 2 .)

ترجمة منى مؤنس ، أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة .

هنا ، تظهر رؤية أخرى محددة تثبت وجودها من خلال دخان ملون. وتجعلها شحنة أخرى من فحم «اللامعقول» تدخل المحطة التالية؛ حيث تغادر دون أن تبعث أى دخان ولا أية نار، حتى تتحول ـ لمسافة قصيرة ـ عن الخط الرئيسى، مارة بسبل تكوينية، ثم تجرها إلى بداية المسار قاطرة « نيو كلاسيكية».

وهذا هو الإيقاع الإبداعى الغربى بالنسبة إلينا، وهو عبارة عن مجموعة من التقلصات الذهنية تبدو ـ خاصة فى يومنا هذا ـ سريعة التأثر بالتحريك الإعلامى . والاختلافات التى نحاول أن نحددها بين الفن المسرحى الأوروبى والفن المسرحى الأفريقى، انطلاقا من فكرة أن هذا الفن يمثل إحدى الطرق التى يصور بها إنسان ما التجارب الإنسانية، لا ترجع بطريقة مبسطة إلى اختلافات فى الأسلوب أو فى الشكل، ولا تقتصر على فن المسرح وحده؛ فهى تمثل اختلافات جوهرية بين رؤيتين، أو بين حضارة يثبت نتاجها وجود فهم شامل لا يتجزأ للحقيقة، وحضارة أخرى يعتمد الإبداع فيها على جدلية العصر. ولذلك، يجب علينا أن نوقف ذلك الاختلاف الرائج الذى قد يحدد ويحصر معنى فن المسرح الغربى فى أنه شكل غامض يتجسس عليه أناس غرباء يدفعون أجرا لمشاهدته، ويقابل هذا تطور جماعى لفن التعبير المسرحى، ونقصد بالأخير فن المسرح الأفريقى. والشئ الأهم من كل هذا، هو أن النقد الغربى الذى يتناول فن المسرح يظهر عادة التخلى عن الإيمان بالحضارة، ونعنى هنا الحضارة بصفتها معرفة الإنسان بالعلاقات الأساسية الثابتة بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه، وبينه وبين السياق الأوسع للكون المرئى.

ولنأخذ، على سبيل المثال، محورا مهما مشتركا فى فن المسرح المقنع، وهو محور يتمثل فى صراع رمزى مع مخلوقات غير مرئية، والغرض من هذا الصراع هو الوصول إلى قرار متجانس ينادى بالرخاء والرفاهية فى المجتمع [١] . ويعرف كل واحد من المشاهدين أنه لا يجب عليه أن ينطلق على هواه، فى غناء أغنية ابتهالية، حتى فى أكثر الفقرات إغراء، أو أن يشترك بـ «لازمة» فى مجموعة الأغانى الدينية المعروفة التى تتبادلها الشخصيات الرئيسية فى المسرحية. فإن وقت الاشتراك الكورالى محدد بوضوح، ولكن ذلك لا يعنى أن المشاركة تتوقف إلى أن يحين مثل هذا الوقت. ويرجع ذلك إلى أن ما نسميه بجمهور المشاهدين يعتبرون أنفسهم جزءا من الصراع الذى يشاهدونه . وتضيف هذه المشاركة المعنوية قوة روحية للشخصيات الرئيسية، وذلك عن طريق إسهامها الكورالى الحقيقى الذى يجب أولا أن يحضر ويؤسس عن طريق تحديد المكان وتزويده بالقربان وكلمات التعويذة. ولن يكون للمسرحية وجود إلا داخل هذا التمثيل الرمزى للأرض وللكون، وداخل هذا التجمع المغلق الجماعى، الذى يعطى جوهره الكورالى الطاقة الجماعية للممثل الذى يتحدى الأعلام غير المرئية. وتخضع المشاركة العلنية بين الشخصيات الرئيسية والمشاهدين لطقوس معروفة تنطوى على إيماءات وردود دينية . والمشترك الذى يبدو «تلقائيا» بين المشاهدين، لا يسمح لنفسه بأن يعبر عن نزوة شخصية مجردة من المعنى، أو إثارة شخصية لمثل هذا التصرف أو ذاك، بما يجعل الفرد يبدو عضوا منفصلاً عن داخل الكتلة الكورالية . ولو حدث ذلك ـ ومن الطبيعى أنه ممكن أن يحدث ـ فإنه يعتبر انحرافا قد يعرض الأهداف الأخلاقية التى يقصدها العرض للفشل. وفى هذه الحالة يقاد المتدخل فى هدوء إلى الخارج ، وينظر إليه على أنه قد فقد توازنه العقلى بشكل مؤقت، وتتلى عادة، بطريقة غير ملحوظة، التعويذات المناسبة حتى تقضى على خطورة مثل هذا الحدث غير الطبيعى.

وأريد أن أتعمق هنا أكثر فى هذا المعنى الطقوسى للمكان، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الشاملة للمجتمع الذى أنتجه. وسوف أنظر إلى هذا المعنى أولا على أنه وسيلة اتصال. وهو، مثل أية وسيلة اتصال

أخرى، تعد الطريقة المثلى لشرحه عن طريق عملية الانقطاع. وفيما يخص لغة المسرح، يحدث هذا الانقطاع أساسا عن طريق الإنسان. وهناك عناصر كثيرة، مثل الصوت والإضاءة والحركة وحتى الرائحة، من الممكن استعمالها كلها بطريقة مشروعة أيضا لتثبيت المكان. ويستخدم المسرح الطقوسى كل عناصر التثبيت هذه ويوظفها لما يريد أن يوضحه ويسيطر عليه . ويقوم المسرح الطقوسى بذلك كى يوازى (وأظن أن هذا هو أمثل وصف لهذه العملية) تجارب الإنسان وحدوسه فى هذه البيئة التى تعتبر أكثر غموضاً، والتى يعبر عنها بطرق شتى مثل الفراغ والفضاء واللانهائية . واهتمام المسرح الطقوسى بعملية تحديد المكان هذه ، يأتى قبل العرض الفعلى ـ كما سنرى ـ ويجب أن يعتبر جزءا عضوياً من محاولات الإنسان المستمرة ، بروحه محدودة القدرات ، للسيطرة على ضخامة الكون . أما الأحداث نفسها التى يتكون منها العرض المسرحى فى المسرح الطقوسى ، فهى تجسيد لهذه المغامرة الأساسية التى تخوضها النفس البشرية .

فالمسرح ، إذن ، ميدان واحد ، وهو من أقدم الميادين المعروفة التى حاول من خلالها الإنسان أن يفهم الظاهرة المكانية لوجوده . ومرة أخرى ـ وبما أننا نتكلم عن المكان ـ فلابد أن ندرك أولاً أنه بتقدم التكنولوجيا وتطور الحساسية التقنية ـ وهو مايفضل البعض أن يسموه تطورا مضادا ـ تراجعت الرؤية المكانية للمسرح بطريقة تدريجية، وأصبحت مجرد مساحات مادية للتمثيل على خشبة مسرح ، وهى تقابل بميادين رمزية لصراعات ميتافيزيقية.

وقد احتفظت بدايات المسرح اليونانى الوثنى ، طيلة قرون ، بمعناها الرمزى بالنسبة إلى المشتغلين بالمسرح ، حتى أصبحت المواقع التى تقف فيها الشخصيات على خشبة المسرح (شخصية من يطلب شيئا من ربه وشخصية الطاغية وشخصية الرب)، وكذلك مذبح الكنيسة، تنطبع بصفة مستمرة على مشاهديها ، وكانت تثير ردود فعل عاطفية فورية عند استخدامها أو بمجرد وجودها (إننى لا أريد أن يكون هدفى من هذا المقال هو أن أناقش ما إذا كان ثبات هذه المواقع على خشبة المسرح يحول انتباه المشاهدين عن التفاعل مع العلاقات الكونية ، إذا قورن بالمواقف غير الواضحة الخاصة بالمكان الطقوسى الأفريقى) . أما مسرح العصور الوسطى الأوروبى ، فقد خلق بدوره عالما مصغراً مستمراً ، وذلك عن طريق مفاهيمه المكانية بالنسبة إلى الخير والشر ، والملائكة والشياطين ، والجنة والمطهر والجحيم ، وذلك حسب «الميثولوجيا» الدينية لزمانه . وكانت ـ فى هذا المسرح ـ الشخصيات الرئيسية فى الأرض والسماء والجحيم تمثل تجاربها وصراعاتها المختلفة ، وتضع هذه المواقف التقليدية فى الاعتبار ، وكان التعرف الفورى على هذه المواقف الطبقية للإنسان يثير مخاوف روحانية وآمالاً فى صدور المشاهدين . وليكن واضحاً هنا أن المجال الذى كان يشمله الإنسان كان قد بدأ فى الانكماش ! وقد انكمش التمثيل الكونى حتى أصبح معنويا بحتا ؛ بمعنى أن الناتج عنه قد بات يتخذ صورة العقاب والثواب. واستمرت عملية التطور خلال فترات متتالية من البحث الأوروبى الجزئى عما كان فى وقت من الأوقات وسيلة للجماعية، وحقق ذلك فى النهاية انحرافات تحليلية؛ كما رأينا فى المثال المذكور الذى يقسم الأشياء وينظمها، والذى ينادى بأن «يمين» الممثل على خشبة المسرح «أهم» من يساره . ولن نجد أى دليل على وجود مثل هذا التصريح فى بدايات المسرح ؛ سواء كان يونانياً أو أفريقياً .

ولنذكر أن المسرح الطقوسى لا يقتصر على توطيد أداة المكان على أنها مكان له وجود؛ حيث تمثل الأحداث فحسب، بل يدعم هذا المسرح المكان بوصفه اختزالاً قريب المنال للغلاف الكونى الذى يعيش فيه الإنسان بطريقة مخيفة ، وذلك رغم العمق الذى اندثر

فيه الإدراك فى الآونة الأخيرة . ومحاولة سيطرة المسرح الطقوسى على إدراك الإنسان للمكان، تجعل كل ظاهرة فى هذا المسرح مثالاً لوضع البشرية فى الكون؛ فهناك خطوط موازية عابرة ؛ أى لحظات مرئية قصيرة لهذه التجربة فى المسرح الأوروبى المعاصر . ومشهد شكل آدمى منفرد تحت ضوء كشاف على خشبة مسرح مظلمة بعطى ـ على خلاف اللوحة المرسومة ـ مثالاً يتنفس ويعيش وينبض ، وهو مثال هش بطريقة مخيفة . ويعتبر هذا المشهد مخيفاً لأنه ـ بعكس تصويره هو نفسه على لوحة مرسومة ـ يجعلنا نشعر بهشاشته على مستواه الرمزى، وكذلك لأنه يجعلنا نتعاطف مع الإنسان أمامنا، ونتمنى له السعادة، باعتباره شخصية مأساوية . وفى أول إشارة إلى خلل ما ، وهو فى ذروة إلقاء خطاب مأساوى، فإن جمهور الممثل هنا يبدأ فى الخوف عليه ويتساءل عما إذا كان قد نسى سطوره أو فقد ذاكرته . وفى حالة عرض أوبرالى يتساءل المشاهدون عما إذا كانت المغنية ستنجح فى رفع نبرة صوتها . وفى الحقيقة ، إن المسرح الطقوسى ينطوى على قلق إضافى أكثر أهمية . و دون شك ، فإنه من الصواب أن نقول إن القلق التقنى ـ حتى لو كان له وجود ـ يظل فى نهاية الأمر قائما بالفعل . وعنصر الشكل المبدع دائما قائم حتى فى حالات ذلك الإدراك البشرى الذى يعتبر بدائياً للغاية . ولذلك ، فهو حيثما يوجد لا يكون مؤثراً بالعمق الذى يظهر به فى عرض مسرحى حديث . والخوف الحقيقى الذى لايتكلم عنه أحد يخص الشخصية الرئيسية والتساؤل عن إمكان انتصارها عند مواجهتها القوى القائمة فى مجال التحول الخطير . ويعنى الدخول فى هذا الكون المصغر فقدان الشعور بالذات وغوص النفس فى الجوهر الكونى. وهذا ما يقوم به ممثل الشخصية الرئيسية نيابة عن الجماعة، وتصبح هنا رفاهية هذه الشخصية الرئيسية لا تنفصل عن رفاهية الجماعة الكاملة[٢] .

ويصبح مثل هذا الفهم للطقوس أساسيا بالنسبة إلى المشاركة العميقة فى عملية التطهير (Catharsis) فى الأعمال المأساوية العظيمة. وحتى أحاول أن أحددها بصورة أكثر وضوحا، أحب أن أشير مرة أخرى إلى الرسم على اللوحة ـ ذلك الفن الذى هو أساسا فن فردى. فرسام مثل تورنير (Turner) أو مثل وياث (Wyeth) أو ڤان جوخ (Van Gogh)، يستخدم أنماطا لا نهاية لها من الألوان والأشكال والخطوط، ليستخرج منها تعبيرات فلسفية تريح النفس حقيقة ونواسيها، وذلك فى محاولته أن ينتصر على تحدى المكان والكون. ولكننا لا نجد فى هذا الفن مشاركة فى التجربة الجماعية، فالنقل هنا نقل فردى، والتجربة هنا لا تقل فى قيمتها من حيث هى تجربة إنسانية شاملة، ولكنها تظل ـ حتى لو شاهدها ألف إنسان فى وقت واحد ـ مجرد مجموعة تجارب منفردة؛ أى تجارب فردية يريد المصور أن يوصلها. وامتياز المسرح هو تزامنه وهو يكوّن تجربة إنسانية واحدة، ويكون ذلك أحيانا أكبر نجاح له. وقد نعترف بأنه نادرا ما ينجح فى تحقيق ذلك، ولكن هذا لا يقلل من الحقيقة التى تقول: إن الهدف الأساسى لظاهرة فن المسرح تمثلت فى إثبات النفس الجماعية. والبحث عن أسس طقوسية، الذى يقوم به كتّاب المسرح الأوروبيون المحدثون، الذين يحاولون أن يستخرجوا منه رؤى للتجربة الحديثة، يمكن اعتباره مفتاحا لفهم احتياج عميق للإنسان المبدع إزاء محاولة استرجاع الإدراك الجذرى لأصول الفن المسرحى.

وعندما ننظر للمسرح الطقوسى من وجهة نظر المكان، نجد أنه يهدف إلى التعبير عن انعكاس الصراع الأصلى الذى يثور بين الإنسان والقوى الخارجية بطرق مادية ورمزية. وهناك فكرة مأساوية للمسرح تذهب إلى أبعد من هذا ، وتقول: إن ما نسميه بالمسرح الواقعى أو بالمسرح الأدبى يمكن تفسيره على أنه انعكاس دنيوى لهذا الصراع الجوهرى. ومن الممكن فهم المسرح الشعرى بصفة خاصة على أنه مستودع لهذا المظهر

الجوهرى للمسرح. وهذا النوع من المسرح يوسع معنى الشخصيات الرئيسية والأحداث التى تمر بها، لتصبح عالما من قوى طبيعية وأفكار ميتافيزيقية، وذلك بطريقة مباشرة، ويرجع ذلك إلى طبيعة المسرح الرمزية. ومن الممكن أن نعبر عن هذا بطريقة أخرى؛ فهناك تأثيرات قوية طبيعية وكونية تدخل فى الشخصيات الرئيسية، وهذا العنصر القابل للانفجار يخلق حجم العواطف الكبرى لهذه الشخصيات، حتى لو كان أساس الصراع لا يبرر ذلك فيما يبدو (ومسرحية شكسبير «الملك لير» أعظم مثال لهذا). وفى الواقع، إن مثل هذا الرأى فى المسرح يرى فى خشبة المسرح ميدان معارك دائما لقوى أكبر من التجاوزات البسيطة للنظم الجماعية العادية، أو لأنماط العلاقات الإنسانية وتطلعاتها؛ أى أن هذا الرأى يرى فى هذا الميدان أكبر المفاجآت والأحداث التى توجد فى العمل المسرحى ومانطوى عليه . والمسرح إنما يوجد من أجل هذا الوجود الجماعى، وهو وحده الذى يثبت له وجوده (وهذا هو المفهوم الأساسى الذى يحقق له وجوده؛ وذلك لأن المسرح يخلقه التواجد الجماعى). وهكذا، ولهذا الغرض، يصبح المسرح الوسط العاطفى والعقلانى والحدسى للتجربة الجماعية الشاملة، وهى تجربة تاريخية مكونة للعنصر البشرى، ومرتبطة بأصل الكون.

وحيثما يوجد مثل هذا المسرح فى أنقى أشكاله ـ وليس فى شكل استعارات أعيد تكوينها للمرحلة المسرحية التالية الناشئة عنها ـ فإننا لن نجد فيه اتجاهات واضحة ؛ فليس به خطوط أفقية أو عمودية محددة، وليس به أماكن محجوزة للشخصيات الرئيسية، لأن وجوده من حيث هو مكان للتمثيل يحدده بدوره الكون اللانهائى نفسه الذى يترابط فيه أصل الجماعة وتجربتها المعاصرة. ولكن الفن المسرحى يوجد على خشبة المسرح، أو فى المكان المرتجل بين الأكشاك فى السوق المهجور أو المزدحم، أو على منصة مرتفعة فى مدرسة أو فى بهو للجماعة، أو فى الأروقة السرية لمعبد تطوقه الطبيعة، أو بين أزرار المسرح الأوروبى الحديث أو ما يقابله فى أفريقيا، فى تلك المنشآت البشعة التى شيدت لتحافظ على عظمة أفكار فهمت خطأ. ومن الضرورى، هنا، أن نبحث دائماً عن جوهر المسرحية تحت هذه الأسقف وفى هذه الأماكن التى تمثل فيها المسرحيات، وألا نحددها ونقصرها على النص المطبوع القائم بذاته. ولهذا السبب، تصبح الاستنتاجات التى نأتى بها من مسرحيات أنتجت وعرضت بالفعل أكثر فائدة . وفى بقية هذا الفصل، سأستخدم نموذجين من مسرحيتين مختلفتين عرضتا على مشاهدين أوروبيين وأفارقة. ورد فعل النقاد، إزاء هاتين المسرحيتين، يمثل فى ذاته إشارة لاتجاهات فن المسرح، وهى فى الوقت نفسه ـ وبطريقة أكثر ارتباطا بالموضوع ـ كلها تعكس الرؤى التى تؤثر بطريقة عميقة على العلاقات القائمة بين الفن والحياة، وبين حضارات تختلف فيما بينها. وهناك مجال مشترك لهذا كله يجعل ـ من حسن الحظ ـ المقارنة ممكنة . والمجال المشترك يرجع إلى أن الإنسان المبدع متورط فى العالم كله فى مؤامرة دقيقة، وهى ـ مثل التفاهم الضمنى ـ تجعل منه ملاحظا غير مكلف يربط محنة الإنسان ـ أى يربط مصائبه وأفراحه ـ بإطار غير واضح مكون من حقائق ووقائع من الممكن ملاحظتها . وتحدد اختلافات أوجه النظر فى النوعيات التى تقدر بها الحقائق التى يشترك فيها الجميع، أى الفهم النسبى للرؤية والمعتقدات التى يشعر العقل المبدع أن من حقه أن يكونها أو أن يحولها إلى أشياء مقبولة ـ وذلك عن طريق قوة فنه ـ وهو مجبر على ذلك من طرف مشاهدين غير راضين للغاية.

ومثالنا الأول مسرحية عنوانها (أغنية عنزة) ومؤلفها ج.ب. كـــلارك[٣] (G.P. Clark: Song of a goat) ، وميزتها بالنسبة إلى العمل الذى سنقوم به هنا أنها تنسجم مع النوع الفنى واضح الملامح للمأساة حسب

المفهوم الأوروبى لها. وقد عرضت هذه المسرحية فى أوروبا أثناء انعقاد المهرجان الفنى لدول الكومونولث فى لندن فى عام ١٩٦٥ (Commonwealth festival of the Arts. London: 1965) ولم تحظ بإقبال جيد، وأسباب هذا واضحة جدا. والسبب الأول لذلك أن عرض المسرحية كان ضعيفا وقائما على الهواة ، وقد أدرك أعضاء الفرقة التى تنقصها الخبرة - وهم يمثلون للمرة الأولى فى حياتهم على مسرح فى لندن - أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا الانسجام بين العواطف التى توجد فى المسرحية والمتطلبات الفنية للمسرح والمشاهدين . وعرض المسرحية لم يكن حساسا بصورة خاصة . وفضلا عن ذلك، كانت هناك الأحداث غير المتوقعة التى يبدو أنها تضايق إنتاج فرق الهواة فى كل مكان. فكانت هناك «عنزة» ذات حيوية زائدة - وكان هذا تصرفا خاطئا آخر - تميل إلى إبراز بعض الفقرات ذات العظمة المقصودة فى النص المسرحى بمأمأة من ناحية وشئ آخر من ناحية أخرى. ويكشف النص نفسه (ونعرض الآن الملاحظات النقدية)، وهو نص شعرى، عن مجهود ملحوظ للوصول إلى تأثير شعرى، وقد أدى ذلك إلى أسلوب مبالغ فيه وفقرات غير سلسة. وكانت الصعوبات عسيرة على الحل بالنسبة إلى فرقة مسرحية لا تجيد اللغة الإنجليزية. وأثار ذلك فى المشاهدين الإنجليز شعورا بالنفور بل بالعداء.

وتقع أحداث المسرحية فى قرية صيادين . والشخصيات من قبيلة الإيجو (Ijaw)، وهم أناس يعيشون على ضفاف فرع من دلتا نهر النيجر. والشخصيات الرئيسية أخوان، هما زيفا (Zifa) وتوناى (Tonye)، وإيبيرى (Ebiere) وهى زوج زيفا وهو الأخ الأكبر، وأوروكاريرى (Orukoarere) وهى عمة عجوز للأخوين ، هى مشيرة للمشاكل. وتضفى المرأة العجوز جوا من التشاؤم على المسرحية خلال تطور أحداثها التى تدور حول موضوع عجز زيفا الجنسى.

ويرسل زيفا فى بداية الأمر زوجه لاستشارة الحكيم - وهو طبيب وعراف فى الوقت نفسه - فيشخص المشكلة الحقيقية بسهولة، ويدرك أن المريض الحقيقى هو الزوج وليس الزوجة. ويقترح أن يقوم الأخ الأصغر - وهو توناى - بالمباشرة الزوجية بدلا من أخيه الأكبر . ويرفض زيفا هذه الفكرة بعنف (وهو يستشيره بعد ذلك) بالطريقة نفسها التى ترفضها إيبيرى غاضبة - ولكن الأمر المحتوم يحدث؛ ففى واحد من أكثر المشاهد إقناعا فى معرض الإحباط الجنسى المتصاعد، تشجع إيبيرى الأخ على التقرب منها . ويشك زيفا فى الأمر ويضع الاثنين الخاطئين فى وضع يكشف الحقيقة - ويمثل هذا ذروة المسرحية - ويحاول أن يقتل توناى الذى يهرب ليشنق نفسه فى أعلى المنزل. ويخرج زيفا فى اتجاه البحر ويترك بيت زيفا للوطاويط والعنزات

لقد لمست بعض الأسباب الفنية التى توضح الأسباب التى جعلت المشاهدين الأوروبيين يستغربون المعنى المأساوى فى المسرحية، وكان ذلك عكس ما وجده بعض جماهير المشاهدين الأفارقة الذين عرضت أمامهم . ونشر بعض نقاد الصحف سببا آخر، ولم يكن لكتاباتهم أية صلة بأحداث المصادفة التى تضمنها، ولكنها قصدت أن تقتصر بطريقة أكثر عمومية على تلك النواحى المتصلة بالتعاسة البشرية التى من الممكن العثور فيها على الطاقة المأساوية. وأظهرت هذه الكتابات ناحية أخرى تدور حول الاختلافات الجوهرية بين العقلية الأوروبية والعقلية الأفريقية، وهى أنه - من ناحية - هناك العقلية التى ترى أن من الممكن التعايش مع سبب الخوف البشرى فى أوقات محدودة للغاية. أما من ناحية أخرى، فهناك العقلية التى يتخطى فهمها المأساوى أسباب المشكلة الفردية ، ويفهمها على أنها انعكاسات لعدم تجانس أكبر فى النفسية الجماعية. وكانت نقطة الاعتراض تتعلق بالضعف الجنسى، وقيل إنه حالة من الممكن معالجتها فى الطب الحديث (أوعلم النفس) ، وفضلا عن ذلك

يمكن استخدام فكرة تبنى الأطفال حلا من الحلول لمواجهة العقم، ولذلك يصبح الضعف الجنسى أو العقم خارج نطاق الأبعاد المأساوية بالنسبة إلى المشاهدين الأوروبين .

وكان فى هذا الكلام كله شئ مألوف، وكنت قد سمعته قبل سنوات بعد عرض مسرحية (أشباح) لإبسن (Ibsen:Ghosts) فى لندن، وقد أكد ناقد أن مرض الزهرى «Syphilis» أصبح مرضا من الممكن شفاؤه، ولذلك فقدت مسرحية إبسن كل أساس منطقى مأساوى كانت تتسم به ، فى أيام كان الرأى فيها غير مستقر فيما يتصل بالأمراض التناسلية . ولم أستطع إلا أن أتذكر هذا الرأى النقدى بالذات ، عندما وجدت نفسى فى مدينة سيدنى (Sydney) ، والتقيت هناك شاعرا أستراليا كان يتباهى بأنه أصيب بعدوى نوع جديد تماما من ميكروب الزهرى، وكان هذا المرض قد أربك جميع الأطباء فى أستراليا، بينما كانت تضيف التفاصيل إلى كلامه بمرح. وسميت هذه العدوى باسم الستافيلوكوكوس الذهبى «Golden Staphylococus»، وترجع هذه التسمية إلى شكلها تحت المنظار المكبر، وكان هذا المرض قد طور مقاومة قوية لكل أنواع المضادات الحيوية . وأحسست بارتياح عندما علمت أن البحث العلمى واستشارة معامل التحاليل الدولية كانا سيقضيان قريبا على سلطة« الستافيلو كوكوس» الذهبى، ولكننى لم أستطع إلا أن أتساءل بصوت عال عما إذا كان من المفروض أن يعلن بسرعة أن مسرحية (أشباح) لإبسن هى المأساة الأخيرة المثيرة فى الستينيات .

ولكن ناقدنا هذا كان سيجد مايواسيه، أو ما يؤكد آراءه، فى الموقف الهادئ أو المبتهج تجاه العدوى ببكتريا جديدة وخطيرة للغاية . وفى هذه الحالة ربما كان سيرجع مرة أخرى إلى الرأى الذى يقول إن الجو الاجتماعى الذى تخلقه إزالة خرافة الأمراض المستعصية على الشفاء، وإبعاد العبء الذى يصدر عن النقد النزيه الذى كان يرتبط «بالأمراض» الاجتماعية، اجتمعا ليقضيا المصير القائم المتصل بالأمراض الوراثية، وهو ما كان يضيف إلى مأساة إبسن بعدا من أبعاد القدر المحتوم. وذلك نفسه ما حدث للكاتب المسرحى أونيل (O'Neil) ومسرحياته المليئة بمرض السل . ومن هنا تصبح المواقف التى تعتبر العجز الجنسى سببا غير كاف للتعبير عن فكرة ما بلغة المسرح ، نتيجة منطقية لتغيرات اجتماعية ولنوع من تخفيف المواقف التقليدية تجاه فكرة الرجولة ، وتكشف أيضا عن طرق قد تفسر النقص المبدع فى الضحية . ودون شك ، نحن نستطيع أن نوجز هذا ونقول بلغة معاصرة إن كلا من حركات تحرير المرأة «Women's Lib.» ، ومأساة العجز الجنسى ، أو حتى الخيانة ـ كل هذه الثلاثة تمحو بعضها بعضا ، كأنها تؤكد أن فكرة الأب « The Father» قد ماتت لتعيش فكرة الأنثى الخصية «The Female Eunuch » .

وانشغلت مدارس مهتمة بالرؤية الاجتماعية بالمسألة السياسية الاجتماعية التى تتصل بقدرة الرؤية المأساوية على البقاء فى عالم معاصر، وذلك منذ المواجهات التمهيدية بين الموقف التجريبى والموقف الفلسفى (الدينى) . وأظن أن ذلك ظهر بوضوح فى موقفين أساسيين : يمثل أولهما الرؤية الماركسية للإنسان وللتاريخ، وهى الرؤية التى تظهر الضعف الداخلى الذى يصيب الإرادة الاجتماعية على يد المأساة المستوحاة من القوة الإلهية . ويمثل الموقف الثانى محاولات الدفاع التى تتداعى شيئا فشيئاً، والتى تقول إن هناك انحدارا فى فهم المأساة (ويقصد بذلك الأساس الذى يصور منه الإنسان بطريقة مقنعة وهو يواجه قوى لايفهمها) . وظهرت ، من هذا الشك الأساسى ومن الإدراك بأن ذلك يمثل فقدانا غير ضرورى فى مجال الإبداع ، قائمة تشمل تقريباً كل كتّاب المسرح المعاصرين المعروفين ، الذين شعروا ـ فى وقت أو فى آخر ـ أن من الواجب عليهم أن ينتجوا ويعرضوا مأساة إغريقية لأنها تتضمن أفكاراً مهمة تخص حتى فترة ما بعد الماركسية.

ونجد من بين المتشفعين من الموقف الأول ، وهو القائم على مبدأ الرفض الثورى لما يفوق الوصف، حركة القص الجديد : «Neo - Fiction» الفرنسية المنتمية إلى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (وإليها ينتمى الروائى روب جرييه Robbe - Grillet ـ وآخرون)، ويهدف تصورها العام إلى تحقيق مظهر المحايدة فى الكتابات النثرية (لاحظ التناقض!) . وجذور هذه الحركة منغمسة فى معتقدات خاطئة تماما؛ مثل أساس الفلسفة السريالية غير المزينة التى تبدو كأنها تعارضها. وتخلق نظرية القص الجديد تباعدا بين الإنسان والعالم الذى يحيطه، وتصرح بأن هذا التباعد لايمكن اجتيازه. وما نواجهه هنا، فى مثل هذه المواقف التى تبدو متناقضة، هما وجهان للحضارة الأوربية نفسها؛ فواحد منهما يعتقد أن من الممكن اختصار المسافة ـ بل يحاول أن يختصرها ـ وهى المسافة التى تفرق بين الإنسان وجوهر وجوده وأفكاره وشعوره.. إلخ؛ أى بين الشئ (object) وحالة الوجود الخالصة (pure state of being) . أما الوجه الثانى، فهو يطالب بإصلاح الأهداف الضارة بالمجتمع فى مملكة لاتمس من هذه المدرسة الفكرية أو مدارس أخرى؛ فهو يقرر وجود فجوة تفرق بين الإنسان وبيئته المادية، ثم يستخدم بوعى كامل طرقا آلية لتوسيع الهاوية التى لم يثبت وجودها؛ لأنها نظرية بحتة.

ويلاحظ جورج ستاينر (George Steiner) ـ فى تشخيصه لانحدار العظمة المأساوية للرؤية الأوروبية فى فن المسرح [(٤)] ـ وجود صلة بين هذا الانحدار وبين انحدار الرؤية العضوية للعالم، ومايتعلق بها من علم الأساطير والرموز والطقوس. ويتضمن هذا العلم فكرة غريبة على الرؤية الأفريقية ـ وهنا نوسع شرح استعارة ستاينر ـ تقول إن هذا العالم الذى كان البرق يمثل فيه إفريزا لعمارة الإنسان الكونية انهار، لحظة أن لمس بنيامين فرانكلين (Benjamin Franklin) قوته بطائرة ورقية . ولاترى الميتافيزيقية الأفريقية، ذات العبقرية القادرة على الاستيعاب، اختلافا جوهريا فى الطرق التى تُلمس بها قوة البرق ، سواء كان ذلك عن طريق التضحية الطقوسية أو عن طريق الإرادة المطهرة التى توجد فى الجماعة وهى تطبق فكرة العدالة لديها على المجرم أو عن طريق اختراع فرانكلين الثورى . وخلاصة ماقاله ستاينر ، بالفعل ، هو أنه فى مرحلة ما من مراحل الفكر الذهنى؛ أى فى مرحلة ما من مراحل البحث العلمى مع كل فكرة جديدة لدى الإنسان الأوروبى عن جوهر الأشياء ، تتأثر الوحدة المعمارية التى هى أساس التحكم فى وعى الإنسان تأثرا قويا ، ويطال التأثر نفسه المعتقدات والنظريات نفسها (ويمثل الفن أكثر التعبيرات عن ذلك وضوحا) . وبالنسبة إلى الحضارات التى تهتم ـ على مستوى الفعل لا اللفظ ـ بالتعقيد المتغيِّر الموجود فى الكون ، يمثل الإنسان نفسه انعكاسا لذلك كله .

والآن ، علينا أن نعود لموضوع المسرح ؛ أى للتعبير المسرحى الذى يواجه مشاهديه بتوضيحات بشرية من النوع الذى يولِّد إدراكا لوجود صراع لقوى تتناقض مع عالم من الممكن علاجه بالتكنولوجيا ، وهذا يعد من تحديات التدخل المأساوى التى يمكن تنحيتها؛ حيث يصبح ضروريا أن تختبر طبيعةِ الحدث المحدد الذى عندما يقدم بطريقة ناجحة بما يحدث خللا فى العقلية التكنولوجية التى تعوِّد المشاهدون من أهل الصحة والمنطق أن يصدّوا بها تسلل المغالطة الوجدانية «pathetic fallacy».

وأهم اكتشاف ـ أو بالأصح ـ أهم إدراك هو أن نجد فى مثل هذه المسرحيات عالما كاملا محكم الإغلاق به قوى أو وجود . وهذا هو العنصر الأساسى الأهم لكل مأساة حقيقية ، ولا يهم هنا أين تجرى أحداثها جغرافيا . ففى مسرحية (الملك لير) ، مثلا ، نجد أن عالم البلاط الملكى كامل ومتكامل فى المجتمع غير المنظم الذى نرى فيه الرياح ونبات الخلنج . وهنا تتوطد العلاقة بين أشياء تبدو مختلفة فيما بينها ؛ مثل البلاط الملكى والطبيعة ،

وذلك عن طريق الانتقال من شخصية إلى أخرى ؛ فشخصية لير و شخصية كينت «Kent» وشخصية إدجار «Edgar» وشخصية المهرج تخرجنا من بيئة وتدخلنا بيئة أخرى ثم ترجعنا إلى البيئة الأولى . ثم هناك شخصيات البنات اللاتى يصبحن بالتدريج أكثر لؤماً ، وعلى وشك أن يتغيرن جسمانياً . وهذا هو تشكيل المكان فى المسرحية الذى يدخله العالم المتخصص والذى يتضمن شخصيات مجنونة وشريرة ، وتحكمه مبادئ الميراث ومراسم البلاط الملكى ، ومن الممكن أن يوازيه أى عالم يعيش فيه المشاهدون بقوانينه وقواعده وقيمه الخاصة به. ويحيط عالم مسرحية (هاملت) غطاء مشابه ، وكذلك الحال مع أماكن المعيشة عند جون سينج John Synge ، وجارثيا لوركا Garcia Lorca ، وحتى عند فيديكيند Wedekind داخل منازله الأكثر تحفظاً . ويبدو أن أهم شرط لكل مسرح ذى عمق ـ وبصفة خاصة نوع المأساة ـ هو الانغلاق المحكم لهذه المناطق الخاصة للمعيشة ؛ حيث تتطور كل الأحداث. وتصبح المسرحية ، بمالها من قوة إقناع داخلية ، غير متأثرة بما يحدث فى المكان والزمان.

وعندما نربط مسرحية (أغنية عنزة) بمثل هذا الفن المسرحى ، فإننى لا أبالغ فيما حققته بالفعل ، وهى تبقى رغم ذلك مدخلا ممتازاً للوعى الأصيل للعالم الأفريقى . وتنحصر المسرحية داخل عالم مصغر متكامل كالذى وصفناه من قبل ، وفيه تشابه قوى خاصة بعالم لوركا Lorca، ونذكر ذلك لتسهيل الإشارة إليها، وهى مسرحية بها عنف قائم بمثل محورها المركزى ، أى أن خطتها الرمزية من الممكن أن توصف بأنها مليئة بالعنف الشعرى ، فنحن نلقى هنا بشرا عملهم وبيئتهم بسيطة وعادية ، وتتأثر حياتهم اليومية ولغتهم وبعد إدراكهم بحركة المد والجزر ، وتتلوّن أمزجتهم بالضباب والمستنقعات . والحياة داخل هذا الكون المغلق المليء بالرموز المهمة ، حياة اقتصادية بالغة الحدة. ولا تمتد هذه الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا إنها تزيد قوة وجودها المغلق بالغ الحدة . ويُستخرج من هذه العلاقة المغلقة خيط ذو عنف حى يمهد له تدريجيا عن طريق أشياء رمزية داخل حوار المسرحية . ونجد أنفسنا ، أخيراً ، ونحن نتابع الشخصيات الرئيسية أمام الصورة التى فى الذروة وهى تمثل بالنسبة إلى المعانى الرئيسية فى العمل، صورة الكشف ، ونجد فيها وعاءً قربانيا وفى داخله رأس خروف ، ويمثل هذا قوة مضمنة بطريقة غير مستقرة تكاد لاتمسك ولاتحكم . وتوازى هذه الصورة لب العجز الجنسى فى المسرحية ، وهو هذا التضخم والكبت للاستمرارية الطبيعية والإفراج الصحى عن طريق المواجهة العقيم التى يضاف إليها الكبرياء الفردى وخيبة الأمل ؛ أى مجموعة من القيم الأخلاقية أو شفرة أخلاقية (moral code) تفترض ظروفا عادية . ولكن الموضوع ، هنا، هو أن الظروف غير عادية بل غير طبيعية ؛ فالتفاعل بين الإنسان والطبيعة الذى يصوَّر على أنه يتخلل المسرحية كلها يتطلب إصلاحا جذريا لهذه الظروف غير الطبيعية، وهذا الإصلاح يعد من المتطلبات التى لايمكن تجنبها عن طريق كبرياء رجل واحد . أما الكبت الشعرى للعنف ، فهو نفسه يمثل البيئة الحقيقية لمسرحية (أغنية عنزة) ؛ لأن العواصف لاتحدث كل يوم، ولايقع الصيادون من قواربهم فى كل رحلة يخرجون إليها وتسيطر فكرة هذه الدائرة الطبيعية للحياة على إدراك هؤلاء البشر ، وتضفى بذلك على طقوس التهدئة جوهرا لكل حدث . وبناءً على ذلك ، فإن موت شخص لايفهم على أنه مجرد حدث منفرد فى حياة رجل واحد، ولا يفهم الخصب الفردى على أنه عنصر يمكن فصله عن الوعد المجدد للأرض وللبحر . ومن هنا، فإن مرض رجل واحد هو علامة على ـ أو من الممكن أن يتضمن ـ مرض العالم حوله ؛ فإن شيئا ما حدث ليسبب خلل الإيقاعات الطبيعية والتوازنات الكونية بالنسبة إلى المجموعة كلها:

«انظر ، لقد أصيبت شجرة بيتنا بضربة أخرى
وانظر كيف تتدفق العصارة لتنشر موتنا

إننى أصدقه . الآن أصدقه . فقد ترك النمل
الأبيض روثه على أسقف بيوتنا
فأصبح كأنه شجرة تعفنت فى المطر منذرة
بالوقوع
وأين الطوطم الذى بقى الآن
حتى تتخذه قبيلتنا حاميا لها ! ».

وتحمل مثل هذه الفقرات للقارئ - وهى تظهر بعض الهفوات اللغوية التى تفسد جزءاً كبيرا من المسرحية - اقترانا غير واع بالعوالم المحيطة بالإنسان والمجتمع والطبيعة فى عقل كل شخصية ، بصرف النظر عن الدور الذى تقوم به ، وتمثل عنصرا مهما ، بل حيويا ، فى التركيبة المعقدة لتكوينات هذا العالم الداخلية ونظامه الأخلاقى بطبيعة الحال. ولاينبغى أن يفهم هذا فى المعنى الضيق للنظام الأخلاقى الذى يطوره المجتمع لينظم به سلوك أفراده . وهنا نجد أن الانهيار فى النظام الأخلاقى يتضمن فى الرؤية الأفريقية شقا فى جسد الطبيعة ، ويشبه ذلك تماما المرض العضوى فى الإنسان الواحد . وليس من الممكن إيجاد الأدب الذى يعبر عن مثل هذه الرؤية فى كثرة الكلام الجانبى ، أو فى المناقشات بين الكبار ، بل إنه يوجد فى صورة الوجود ؛ وذلك فى أكثر الظروف دنيوية أو عاطفية . ولنرجع الآن إلى مسرحية ج . ب. كلارك ، حيث نجد أن الخلل الأخلاقى لايقتصر على نوم الرجل مع زوجة رجل آخر ، وبالذات إذا كان هذا الرجل أخاه . وهذا بطبيعة الحال فعل مناقض لأخلاقيات المجتمع ، ويفهم فى المسرحية على أنه هكذا ، فهذا شئ غير مستحب ولا يتسامح فيه . ويواجه الانحراف عن السلوك المتجانس مثل هذا السلوك بطرق شتى ، تختلف من مجتمع إلى آخر . ولكن من الممكن أن يفهم هذا الفعل المضاد للمجتمع على أنه أقل خطورة، على رفاهية المجموعة ، من خيبة الأمل الزائفة والكبرياء العقيم، على سبيل المثال، ويرجع ذلك إلى الظروف المحيطة بهذا الفعل.

ويعتبر المجتمع الذى يعيش فى صلة وثيقة بالطبيعة ، وينظم حياته حسب الظواهر الطبيعية فى حدود عملية الاستمرار المرئية - أى حسب أشياء مثل المد والجزر ، ونمو وتناقص القمر ، والمطر والجفاف ، والزراعة والحصاد - يعتبر مثل هذا المجتمع أعلى نظام أخلاقى يتضمن استمرار النوع ، موازيا لحركة الطبيعة . وعلينا أن نفهم هذا على أنه عمل يتم داخل إطار بعينه، من الممكن تسميته ميتافيزيقية الشئ الذى لايمكن أن يتجزأ، مثل معرفة الميلاد والموت اللذين يشكلان الدائرة البشرية ، ومعرفة الرياح بوصفها قوة متحركة رهيبة منظفة مدمرة ناسفة ، ومعرفة ثنائية وظيفة السكين ؛ إذ إنها أداة للقتل وللإبداع ، ومعرفة الأرض والشمس على أنهما حقائق تقوم عليهما الحياة ، وهكذا . وتمثل هذه الأشياء قوالب أصيلة تكوّن وتراجع فيها التقاليد والعلاقات الشخصية وحتى اقتصاديات المجموعة . ولكن من الممكن أن تتطور من هذا افتراضات أخرى لا تتجزأ؛ فنجد مثلا أسس الضيافة والتحذير من الزنا ، ولكن هذه أشياء تنقصها قوة القالب الأصيل وإجباره ، فهذه كلها تابعة لنوع ثانوى ، ومن الممكن مخالفتها عن طريق المصادفة أو الضعف البشرى.

وتفهم التجربة العميقة لفن المسرح المأساوى داخل هذه الدائرة المحكمة التى لايمكن أن تتجزأ . ويصبح انقطاع الفرد عن عاداته المعروفة لايمثل خطرا لهذه الحقيقة المشتركة فحسب ، بل إنه يهدد الوجود نفسه ؛ وذلك بسبب هذا التداخل الوثيق بين كل فرد وقدر المجموعة كلها.

ولكن الرؤية الأفريقية ليست راكدة على الإطلاق ، حتى على مستوى المفهوم العام . وقد يبدو هذا القول مثيرا للدهشة لأولئك الذين يعتبرون أن نوع المجتمع الذى ظهر ، مما ذكرناه سابقا ، يلائم بصورة مزعجة للغاية كتابات كارل بروبر Karl Popper (*) الأولى التى كان قد ألفها من أجل المجتمع الشمولى الحديث . وبطبيعة

الحال ، لاحظ بعض نقاده أن معرفته غير صائبة بالمجتمعات التى يحاول أن يدخلها في دائرته المغلقة الخاصة التى كونها ؛ فاستنتاجاته الأساسية غير دقيقة ؛ إذ تتخطى النظام الأخلاقى الذى تقوم عليه هذه الرؤية . وهذا النظام الأخلاقى هو التطور المستمر للحكمة القبائلية ، ويرجع ذلك إلى إحدى حقائقه التى تقبل فكرة الطبيعة المرنة للمعرفة . ولايعنى ذلك إلا انعكاسات لبداية تكوين حقيقة من الواضح أنها معقدة [٦] . وأظهر الدارسون الأوروبيون ، دائما ، ميلا إلى تقبل الأسطورة ؛ أى المأثور التقليدى المتوارث ـ المتمثل فى الطرق الاجتماعية لنشر المعرفة أو توطيد المجتمع ـ على أنه دليل على الصلابة الأصيلة . ولكن الظاهر دائما هو عكس ذلك ؛ فهناك موقف يميل إلى القول بأن من بين صفات معظم الأشياء الأفريقية المقدسة ـ وهى صفات تنكر وجود الأشياء الملوثة أو «الغريبة» داخل النظام الهضمى للإله ـ توجد صفة التكيّف الفلسفى . وتظل هذه التجارب خارج معرفة القبيلة حتى يقع الحدث ، ثم تمتص بواسطة الإله لتصبح جزءاً آخر من الدرع الاجتماعى فى صراعه من أجل بقائه ، وتدخل بهذا فى المأثور التقليدى المتوارث للقبيلة . ويخلق هذا المبدأ للمجتمع قالبا مرنا ذا وعى مستمر ، وهو قالب يظل خارج الدائرة التى يحتكرها رجال الدين ، ويعنى ذلك أنه يظل خارج كل المطالب العقائدية لمعرفة الأسرار . وكما هو الحال فى العالم كله، يبقى التفسير غالبا بين أيدى مثل هؤلاء الوسطاء ، ونادراً ما يبقى عند الحكم القاطع للمسيحية أو للإسلام [٧] . والمهمة الأساسية لهؤلاء هى تعزيز الوعى القائم بين الجماعة ، وهو وعى يخص التداخل الكونى ، وذلك عن طريق الالتزام بالعرف والطقوس والأغانى الأسطورية التاريخية ، ثم يوجهون هذه الحقائق ـ التى تكون أحياناً عسيرة التطبيق ـ نحو الحياة العائلية والتقاليد الجماعية.

وهناك مثال آخر ، وهو خليط جيد من الأسطورة والتاريخ ، يتعمق أكثر فى ذلك المجال الذى يخص حب معرفة الإنسان للكون ، و هو كذلك يقود الإنسان نحو الأشكال الفنية الأكثر عمقا ، بنوع من محاولة استرداد الأصول أو كرباط قوى بها ناتج عن الشعور بالابتعاد عن هذه الأصول . فلم يكن من المقصود ، ولا من المصادفة، أن تكون مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) مسرحية مأساوية . والملهاة أيضا تعبر عن رؤية ، وكذلك الميلودراما والتسميات الملائمة الأخرى التى نربطها بفن المسرح . ولكن ، رغم وجود كتّاب مسرح مثل موليير Molie're وبن جونسون Ben Jonson ، نجد أنه حتى الملهاة التى تخص النمط الأصلى archetype يجب عليها أولا أن تصغر حجم البشرية حتى تصبح فى متناول رؤية الكاتب المسرحى . ومن الممكن أن توسع المأساة هذه الدائرة ، وهى توحى بمجالات ذات أسرار فى النص غير قابلة للتفسير . فمن الممكن أن نمارس أو أن نتعمق فهم إطار رؤية من رؤى المأساة. ومن المؤسف أن نرى أن المسرحيات المأساوية ، التى تنتشر بكثرة فى الساحة الأدبية الأفريقية ، تظهر قليلا من هذا الإدراك . ويتحقق جذب اهتمام الجمهور بهذه المسرحية عن طريق الإحباط المؤقت فحسب ، الناتج عن عدم مقدرتنا على الإشارة إلى مسرحيات منشورة ومتوفرة ، أو من عدم مقدرتنا على أن نلتقط فى النص ذلك الجوهر المعروف فى فن المسرح الرمزى ، وهو الذى يواسى الإنسان ببلاغة عن محدودية قوته التى تمنعه من فهم لباب الأسرار بطريقة حدسية يصعب عليه إدراكها دائماً.

ومسرحية (أبا كوسو) [٨] تجمع ـ فى جوهر شعرى ـ بين فجوة الحداثة التى بين الرمز والحدث والحوار ، ويمثل هذا اتحادا مثاليا نادرا ما يوجد فى المسرح الأفريقى المعاصر . وقد كتبت هذه المسرحية ومثلت فى يوروبا «Yoruba» ، وهى تقدم مرجعا مناسبا فريدا من نوعه؛ وذلك لأنها مثلت أمام مجموعة متنوعة من المشاهدين الناطقين بلغات مختلفة عبر العالم ـ ومن بينها اللغة الألمانية والإنجليزية والعبرية والروسية والبولندية

والفرنسية . ولم تفشل هذه المسرحية ، فى أى مكان ، فى تحقيق هذا التطهير الجماعى العميق الذى يعتبر من الأهداف المعترف بها فى العمل المسرحى . وهى تمثل نموذجا حيًا للجذور العالمية للنبض المأساوى ، كما أنها تمثل كذلك الطبيعة المتسامية التى يتفوق بها الشعر على باقى أدوات التوصيل ؛ مثل اللغة والموسيقى والحركة . ويجب علينا أن نعيد الكلام عن الإيحاء الأولى بعالم مغلق قائم بذاته ، ومتماسك بطريقة واضحة ، لايتأثر بالتقاليد والقيم الخارجية ، وهو إيحاء ثرى وجذاب حققه الجمع الموفق للأدوات المسرحية ، وهو يمثل هجوما لغويا وحسيا للعارفين بهذه الحضارة وللخارجين عليها بالطريقة نفسها . ويقام فى الحال نظام رموز عن طريق الإيقاع والحركة وتوافق موسيقى معيّن ، ويخلق هذا النظام ، بذلك ، واقعا قائما بذاته . ويعلم القادم الجديد أنه حتى الأدوات التى تستعملها الشخصيات الرئيسية ، تتضمن معانى مهمة راجعة للمجتمع والأساطير، ومن يقف خارج هذا العالم يشعر بذلك بالتأكيد. وبينما يفقد بطبيعة الحال شيئا من خصوصية هذا العالم، فإنه يستطيع أن يخلق بسهولة ميزانا مرجعيا scale of references موازيا؛ لأن ذلك كله تتم رؤيته فى إطار من الحركة والصراع المنظم ، وكل هذا يطوع العلاقات ذات الإيقاع المنظم بمهارة . وقد لايلاحظ الغريب عن هذا العالم أن كلا من الإيقاع والخشب هما ضمن أشياء ذات خصوصية ومقنعة ، وحتى لو كان عديم الإحساس بالنغمة والإيقاع بشكل مزمن ، فإن ذكاءه وإحساسه يتفاعلان مع حقيقة أنه مشترك فى قالب أصيل (matrix) متكامل مع قوى حضارية ، وأن التطور المأساوى لحكم أبا سانجو «Oba Sango» ليس مجرد حدث فى سجلات تاريخ شعب ، ولكنه يمثل التشكيل الروحى للشعب عن طريق انغماسه فى أصوله الشعرية .

ومن الناحية التاريخية ، تتناول المسرحية تدبيرات حاكم مستبد اسمه سانجو (Sango) يحاول الحد من نفوذ واحد أو اثنين من كبار قادة الحرب فى مملكته ، ويستخدم من أجل هذا الخدعة التقليدية التى تتمثل فى إرسال هؤلاء القادة إلى حدود المملكة للمحافظة على النظام . وكان سانجو واثقا من أن شخصياتهما المتشابهة سوف تقودهما إلى صراع حتمى فيما بينهما . وكما هى العادة فى مثل هذه الحالات ، فقد شجع مستشارو سانجو ومتابعوه على السير فى هذا الاتجاه . ولكن الحيلة تفشل ؛ فالمقاتلان يتلاقيان ويتصارعان ولكن المنتصر منهما يعفو عن المهزوم ، ويصبح كل منهما على حدة أكثر قوة . ومرة أخرى ، وبإلحاح من حوله ، يستدعيهما سانجو وينظم مبارزة أخرى بينهما . وفى هذه المرة يقتل المنتصر ـ وهو جبونكا Gbonka ، الرجل نفسه الذى انتصر وعفا فى المرة الماضية ـ عدوه ثم يلتفت نحو الملك ويطلب منه عرشه. ويتصرف أتباع الملك حسب طبيعتهم فى هذه المرة ، ويبدأون فى التخلى عن ملكهم. وينقلب الملك ضدهم وهو غاضب من هذا الغدر ، ويقتل بعضهم . ولكن الاستهجان يجبره على الخروج من حيث يفكر فى أن يشنق نفسه وهو فى حالة يأس، ولكنه لايشنق نفسه لأن ماكتب فى آخر المسرحية هو نفسه تمجيد له وعنوان المسرحية ـ وهو « أبا كوسو» Oba Koso يعنى «أن الملك لم يشنق نفسه» . ويقرر التاريخ فى تصورهم أن سانجو صعد إلى السماء لينضم إلى الآلهة الآخرين فى المقبرة الخاصة بقبيلة اليوروبا Yoruba وهو متملص من ضعف البشرية .

وهنا مثال من أغنية مديح سانجو وهى تحتفل بقوته المفرطة ووحشيته :

«إنك تعتقد أن الدودة تتراقص
ولكن هذه طريقتها فى السير
وأنت تعتقد أن سانجو يكافحك
ولكن هذه هى طبيعته
إنه يأكل بطاطة مهروسة مع كبير العائلة
وبعد ذلك يمسك بابنه الأكبر عند البوابة
ويقتله

وهو يصدع الحائط ، ويشق الحائط شقا
فيفتحه
ويدق مائتى حجر من الرعد فى الفتحة».

وتكثر فى المسرحية فقرات دينية غنائية تمهد الطريق لإعادة تثبيت الجنس البشرى بعد ذروة المسرحية . وبعد أن يخضع الصراع لهذا الأسلوب يخرج من كيانه القوى الشريرة الزائدة . والمبادئ التى تهدم نفسها المتجسدة فى أغنية المديح المذكورة أعلاه ، مثلا ، تخرج من الجماعة عن طريق عذاب الشخصية الرئيسية . والفن المسرحى المأساوى (وكذلك الفن الشعرى المأساوى) من هذه الطبيعة يعمل عن طريق المبدأ التماثلى (homoepathic) . ولا يجب علينا أن نتعجب من أن نجد مصطلح «أغنية مديح» على رأس موضوع يضم هذه الوحشية غير العاقلة، أو نجد عند التمثيل أن الأبيات تغنى بطريقة مديح محايدة وفرحة . وهنا يجب علينا أن نتذكر أن هذه الفقرات ومثيلتها تصبح أساسية لتضفى نوعا من الصحة الواقعية للجماعة ؛ فهى تجسد كذلك نواحى الحرية التى فى أسرار الطبيعة وفى أصول البشرية . فالاستشهاد بكرم الطبيعة ليس عملا سلبيا ، وليس من الممكن أن يتحقق عن طريق الممارسة الدينية المحفوظة عن ظهر قلب . وقوة الجماعة أو إرادتها المصرة مكتوبة فى شعر مثل هذه المأساة. ويصبح من الصعب أن يقرِّر ، عن طريق الانتقاء المعنوى المبسط، اختيار ما يمكن أن يستخرج من طاقات الطبيعة لمعاونة المرسل ، وذلك إن كانت الشخصية الرئيسية بمثابة رمزٍ لها خلال هاوية الأصل (فهو هنا جنس وأيضا فردى) . ويجرؤ سانجو على عبور الهاوية الرمزية نيابة عن قومه ، وهو يعتمد فى عبوره المخيف على الخير والشر . ويحقق كل من إفراطه وضعفه المأساويين متطلبات التسلسل الدائرى كما يحققان تكامل الطاقات الكورالية (الجماعية) وطواعيتها، وهذا توتر أبدى يؤيده التحدى والاستجابة ، وهو أحيانا متعمق وأحيانا غير أخلاقى ، لدرجة أن الشخصية الرئيسية تُرى على أنها انعكاس لهذه القوة الجماعية بكل متناقضاتها.

ويسود المسرحية هذا الإحساس بالبحث عن الأصول وعملية تكوين الجنس البشرى ، ولذلك نجد أن تيمى «Timi» ـ وهو أحد قادة الحرب ـ يصل للمرة الأولى إلى مستوطنته الجديدة ، ويعطى هذا الوصول مثالاً آخر لفكرة البحث عن الأصل التى يوحى بها الشعر فى المسرحية . وتيمى ـ وهو غريب ووحيد وخائف ـ يطلب العون الكونى فى أغنيته ويقول:

«إننى أجئ اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول
هبوا نحوى يا أرواح الأرضات التى تتكاثر
وهى تقول احتشدوا نحوى
فإن الهواء هو أبو الندى
والندى هو أبو الأمطار
والأمطار هى أم المحيط
والمحيط هو أبو الأرض التى كثر السير عليها».

وتنتشر دعواته، وهى موجهة أساسا لسكان إدى «Ede» الذين لم يرهم أحد بعد ، لتوقظ عالم الحيوان والأرواح وكل قوى الطبيعة ، وتقيم صلة بينه وبينهم عن طريق ذكرى أصولهم والقوى الناجمة الموافقة التى يجب عليه أن يستنتجها من رد فعل إيجابى ؛ هو صدى للإحسان ، يشابه الذى يأتى من السكان الموجودين ؛ فهو يمثل بالنسبة إليهم تجديدا أيضا . فكان دعاؤه ، فى وقت من الأوقات ، هو نفسه دعاؤهم الذى كانوا يطلبون عن طريقه رحمة القوى الخفية عندما احتلت للمرة الأولى الأرض التى كانت عذراء فى يوم من الأيام. ويمثل رد الكورال غير المرئى ، الذى اجتمع فيه بطريقة رمزية كل مخلوقات هذا العالم غير المحدد، تجربة تعاش عاطفيا ، هى بمثابة مولدهم وأصلهم . وتجتمع

شدة السير والاستقرار ، والاقتلاع والتنقل ، بهذا التصوير للوحدة البشرية وانعزالها ، ويثير ذلك كله مشاعر قائمة فى الجذور العاطفية للمأساة . وتمثل أغنية تيمى نداء للإنسان وللطبيعة من أجل المساعدة الشافية للقبول. أما المفتاح الذى يفتح مصدر القوة، فهو المناجاة الشعرية الأسطورية التى توجد فى الفقرة الخاصة بالجنس البشرى؛ حيث نقرأ:

«إننى آتى اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول ، هبّى على
يا أرواح الأرضات المتكاثرة ، واتجهى نحوى
فإن هناك مائتى رافدة تسند المنزل
وهناك مائتا سحلية تسند الحائط
لترفع كل الأيدى لتدعمنى».

وكما رأينا فى الفقرة السابقة ، نجد أن الخيط المستمر هو فكرة الاستمرار . ويقدم صراع تيمى على أنه جزء لا يتجزأ من برهان الطبيعة وهى فى أكثر حالاتها ألفة، وتذوب هذه الألفة فى الكون الأوسع المتكون من الريح والمطر والمحيط ، والنمو والولادة المتجددة ، وهو إيمان إنسانى وتأكيد ويمثل هذا كله الوجه الآخر للضياع المأساوى . وبهذه الطريقة ، نجد أنه حتى هذه الشخصية الثانوية تصبح - وهى ليست أقل من جبونكا (Gbonka) ، وليست أقل من المجموعة الكورالية، وليست أقل من سانجو نفسه - تمثيلاً لفكرة الاستمرار وهى تتجول على حافة قلب الأسرار الكونية ، وسوف يغوص فى هذا القلب القائد سانجو قريبا .

وتقع أحداث المسرحية فى الوقت المثير الذى يتكون فيه الجنس البشرى ، ويصبح المجال رغم ذلك مألوفا ومعقولا حتى بالنسبة إلى المشارك الغريب فى هذه الطقوس المأساوية التى تمس أصول البشر . ويرجع ذلك إلى أن مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) تثبت قوانينها الداخلية المنسجمة بعضها وبعض بثقة ، ثم تتسع بعد ذلك من خلال نبرات الشعر والعواطف المبتهجة نحو استرداد الإدراك الأوسع للوجود الكونى والفردى.

الهوامش

(١) الملاحظات التالية لمسرحيات شوهدت «في مكانها» (in Situ) ، أي في المكان الذي نشأت وانتهت فيه ، وكذلك في الوقت المناسب لها من السنة ، وهي ليست مجرد أشكال مختلفة للفكرة الأساسية نفسها . والمسرحية المشار إليها هنا كانت مسرحية (حصاد) Harvest Play التي عرضت أحداثها خلال تصفية مزرعة تبعد حوالي ثلاثة أميال إلى الجنوب من إهيالا «Ihiala» التي كانت تعتبر في ذلك الوقت المنطقة الشرقية من نيجيريا في عام ١٩٦١ .

(٢) كان كولا أجونمولا (Kola Ogunmola) يعتمد على مثل هذا التراث ، وهو تراث لايزال قائما في ملهاة القناع القديمة ، وذلك وهو ينتج مسرحية سكير نبيذ النخيل (Palmwine Drinkard).

(٣) انظر : Clark : Three plays . Oxford: O.P., 1964

(٤) انظر : موت فن المأساة الفصلان: السادس والسابع George Steiner : The Death of Tragedy London : Faber , 1963 . See Chaps 6 and 9

(٥) انظر : المجتمع المفتوح وأعداؤه Karl Popper : The Open Society and its Enemies . London: Rountledge , 1962.

(٦) هذه الفكرة تمثل ، دون شك ، الخط الموحد لفكر قبيلة الإفا (Ifa) (Yoruba Divination)

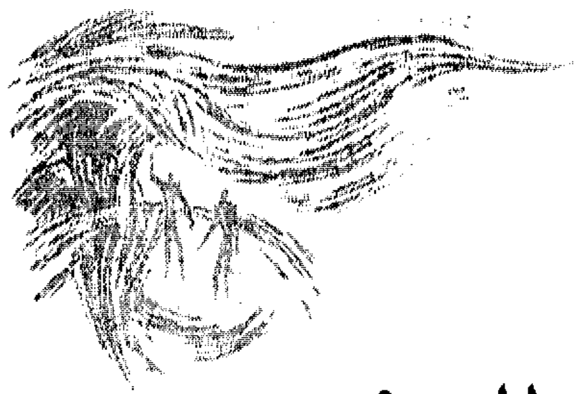
(٧) تتيح سانجو (Sango) ، هذه الطبيعة القادرة على التكيف ، التي لا تناقض أو تلوث جوهرهم الأساسي، من توسيع المجال الذي يقع فيه البرق ليدخل الطاقة الكهربائية في الوعي العاطفي لمتابعيه ، ويصبح الرب أجون (Ogun) ليس فقط رب الحرب بل رب الثورة أيضا ، وذلك حسب السياق الأكثر معاصرةً . ولا يحدث ذلك في أفريقيا فحسب ، بل إنه متد كذلك إلى الأمريكتين ؛ حيث انتشرت عبادته . فاكتشف التابعون الكاثوليك في نظام باتيستا السياسي (Batista regime) في كوبا ، بعد فوات الأوان . أنه كان لابد أن يكونوا أكثر اهتماما بأجون ، و هو رب الثورة الذي كان قد أعيد اكتشافه لهم بكارل ماركس.

(٨) مسرحية أبا كوسو Oba Kosoنشرت في :

Oba Koso in three Yoruba Plays . (English Adaptation by Ulli Beier). Ibadan : Mbari Publications, 1964.

وترجمت بالاستشهادات نفسها جميعا التي أوردناها هنا.





دور المسرح
فى التنمية الثقافية فى أفريقيا *

جان يليا * *

مقدمة:

إذا كان المسرح هو المرآة التى تعكس بطريقة مبهرة ظاهرة أو حدثا مهما فى حياة شعبٍ ما، فمن المؤكد أن المسرح، أو النشاط الذى يتبعه، هو جزأ لا يتجزأ من التراث الثقافى فى أفريقيا. وقد أكد مؤرخو المسرح الأفريقى أن أفريقيا القديمة كانت تقدم عروضاً تمثل المسرح الأصيل.

ولقد قضى الاستعمارعلى تلك الأشكال الأصيلة واستبعدها، ولكن بقى منها بعض البذور التى ساهمت، ولو بقدر ضئيل، فى إحياء الفن المسرحى الأفريقى وازدهاره. إن مكانة المسرح من حيث هو فن متميز ومحدد فى تزايد مستمر منذ ثلاثين عاماً. فقد ازداد عدد مؤلفى الدراما الأفارقة الذين حققوا حضوراً ثقافياً وموهبة ملموسة، من خلال ستين عملاً من الأعمال الدرامية التى تغطى الجوانب المتنوعة فى مختلف البلاد عن طريق تناول التيمات المسرحية المتنوعة. هذا التطور المسرحى هو نتاج للنمو الثقافى العام الذى مس كل المجالات. كما أثر هذا التطور على القطاعات الأخرى فى المجال الثقافى الأفريقى، وكان لهذه القطاعات، بدورها، أثرها الفعال. ولتحليل هذا التفاعل فيما بين المسرح والقطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى ، سوف نعمل على إيضاح الدور الذى لعبه الفن المسرحى فى أفريقيا التقليدية، متتبعين فى ذلك أثر الأشكال البدائية أو الأولية للمسرح الأفريقى التقليدى ثم أفوله تحت وطأة الاحتلال، وماأصابه من تشوهات، ثم بداية مرحلة نهضة، وبعد ذلك صحوة متأنية فى إطار له مضمون «سوسيو ـ بولتيكى» (اجتماعى ـ سياسى) جديد. وسوف نعمل على استخلاص التيمات المهمة وما يشغل المسرح الأفريقى من هموم، وعوامل نموه، ودوره الفعال فى الثقافة الأفريقية، وفى النهاية سوف نتوقف عند الدور المميز الذى يجبُ أن يقوم به فى هذه الثقافة.

---

* فصل من كتاب المسرح الأفريقى ومتطلبات التنمية. أصدره المعهد الثقافى الأفريقى.

* * مؤلف وكاتب مسرحى، ويعمل بجامعة بنين Benin القومية.
ترجمة: فيفى فريد، مدرس بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

١ ـ تمهيدات المسرح الأفريقي.

إن إحصاءات العروض الثقافية التي حصلنا عليها في المسرح تثبت بشكل قاطع أن أفريقيا التقليدية؛ من السنغال إلى زائير مروراً بمالي، وساحل العاج، وجمهورية البنين، ونيجيريا، تقدم عروضا يختلط فيها التمثيل بالطقوس الشعائرية. ففي بلاد الماندنج Mandingues يقوم الشباب بالتعبير عن الحرمان الذي يعانونه عن طريق عروض زاهية غنية بالقريحة، يسخرون فيها من المتزوجين الذين يكبرونهم في السن.

أما عند أهالي اليروبا Yuroba، فإن الرابطات التي تهتم بالشؤون الدينية، تعمل على تنظيم أعمال درامية مبنية على الطقوس التي تمجد بطولات الأجداد، في مضمون له شكل وصفي طريف يؤدية بعض المهرجين واللاعبين بخفة بينما يرتدون الأقنعة التي تمثل الحيوانات، وتكون الشخصيات مطبوعة في قوالب تمثل المجتمع اليوروبي: مثل الذين يؤمنون بالعبادات الدينية والأجانب ثم الأوروبيون، ورجال البوليس.. إلخ.

اكتسب الرجل الأفريقي خبرة وتعلم من خلال مشاركته في مثل هذه الأشكال الأولية للمسرح؛ فلم تكن بالنسبة إليه محض تسلية فحسب، لأنه يجب على الجميع المشاركة. وقد عبر عن هذا «آلان ريكارد Alain Ricard» في كتابه (مسرح وقومية) قائلا: «المشتركون هم الجمهور». ويُقَدِّم هذا المسرح في شكل أحداث وتلوحات، والحبكة فيها يتم التعبير عنها بالغناء والموسيقى.

إن هذا المسرح يعكس الوعي الثقافي والسياسي والديني في ذلك الوقت للشعوب الأفريقية. ويظهر دور المسرح الأفريقي في النمو الثقافي دون منازع. وهو يعني بتقديم عروض شعبية تظهر تداخل القيم الأساسية الثقافية للجماعة: من شعائر طقسية، وفن النحت، وأغان متنوعة، وتعبير حركي.

لم يتمكن المسرح، من خلال هذا الشكل التقليدي، أن ينمو بصورة تقوم على نوع من التجانس، وذلك بسبب عامل الاستعمار الذي عمل على كبح هذه الاندفاعة الأصلية البدائية وتشويه المحتوى الثقافي وخلق إشكالات جديدة في التعبير؛ حيث فرض لغة المستعمر، وتدريس نماذج ثقافية جديدة قدمت على أنها الشكل الوحيد المناسب. وقد وضح هذا الصراع على المستويين السياسي والديني معاً، بل تم تكميم وإسكات تلك الأصوات الأفريقية التي نحت هذا المنحى، ولكن في إطار المدرسة الاستعمارية كانت بداية الصحوة قد أخذت في التكوين.

نحن نعلم جيداً مكانة باكورة هؤلاء الرواد في مدرسة المعلمين وهو وليام بونتي، كما نعلم دور مدرسة المعلمين بينجرفيل Bingerville في محاولة التعريف بالثقافة الأفريقية للأوروبيين، وإظهار مدى غنى هذه الثقافة القديمة، وذلك عن طريق استعادة المكانة التي كانت للغناء والرقص في كل العروض الأفريقية المقدمة وسوف تلعب المدرسة الاستعمارية والمحتل الجديد دوراً يعمل على حث هذه النهضة وإنشاء ريبرتوار وعقد اللقاءات.

ولكن في الوقت نفسه، قام الاتجاه الاستعماري بفرض أشكال أو نماذج غربية مثل: موليير وشكسبير، أو عن طريق استحضار فرق مسرحية أوروبية من الفرق المتجولة لتعمل على رفع التذوق الفني بواسطة تعليم اللغة الأجنبية. في ذلك الوقت، استطاع بعض البلدان التي تتمتع بوحدة لغوية، تمتد على مساحات جغرافية واسعة، مثل نيجيريا، أن يخلق إبداعاً شعبيا تلقائيا للغة مخففة: اللغة النيجيرية «البدجين» Pidgin أو اللغة الشعبية «الشرابيا» Charabia التي يتكلمها الهاربون الأفارقة، وهي لغة فرنسية مبسطة.

كان للمؤسسات والإرساليات الإنجيلية دور في محو الطابع الثقافي المنقول لبعض العادات التي وصفوها بأنها

غربية أو خرافية. وعلى ذلك، فقد تمت عملية إحلال، لتستبدل هذه الطقوس مشاهد مأخوذة من التوراة، تقدم فى صورة عروض مسرحية؛ مثل (قصة آدم وحواء)، (يوسف وإخوته) وفى حالات أخرى، تم الاحتفاء بشكل آخر من الأشكال المسرحية الأفريقية الشعبية «حفل كونسير» التوجولى، وهو غنائى بالطبع.

٢ ـ تقع صحوة المسرح الأفريقى الحديث فيما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٦٠

تصطدم القومية الأفريقية، وهى مازالت بعد فى حالة التكون، بقوات الاستعمار المستوطنة. هذا إلى جانب غياب المؤسسات الحرة التى تعمل فى المجال الثقافى؛ لذلك فقد تعرضت النصوص المسرحية للإشراف الرقابى، وقد عانى الاضطهاد أولئك المسرحيون الذين جازفوا لتقديم أعمال درامية مستمدة من الحياة الاجتماعية، مثل أوبير أوجونديه من نيجيريا فى مسرحيته (المجاعة والإضراب)، لأنهم بذلك قد تجاسروا وقاموا بنقد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية، وكان هذا أمراً مرفوضاً فى ذلك الوقت.

لقد ازداد الوعى السياسى مع دخول الحركة الثقافية الزنجية فى الصراع الذى ارتبط بنشوب الحرب العالمية الثانية بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٥، ومشاركة الشعوب الأفريقية فى هذا الصراع. كما كانت هناك معارضة من الأفارقة ضد الأشغال الشاقة والإكراه والتمييز العنصرى للنظام الاستعمارى. وهكذا، فإن الوعى الثقافى بالقيم الحضارية الأفريقية أعطى دفعة وقوة للوعى السياسى: ففى عام ١٩٥٦ قدم رجال الثقافة ـ السوداء: من فنانين وكتاب، أثناء انعقاد مؤتمر مشهود، مجموعة من التساؤلات، وقد أشاروا إلى أن التغريب السياسى نتج عن التغريب الثقافى.

ولكى تقف الثقافة الأفريقية على أرض ثابتة، كان عليها أن تبدأ بالمعارضة.

وسوف نحاول استبعاد الاتجاه الجامد الذى يعتمد على التقليد الثقافى والنزعة المرضية فى إرضاء الذوق الأوروبى خلال الأعمال الفلكلورية، والانجذاب نحو ثقافة غربية متدهورة، وقد أظهر ذلك الكاتب إيميه سيزار فى هجائيته المشهورة (أحاديث عن الاستعمار). وكل الأعمال الناتجة عن هذا الرفض للثقافة الاستعمارية قد أثبتت الهوية الثقافية للزنجى ـ الأفريقى.

٣ـ تلك الفترة كانت خصبة بالثقافة المتوهجة ولكن ما المواضيع الرئيسية التى كانت تشغل المسرح الزنجى الأفريقى Negro- Africain؟

أ ـ لنُذَكر فى البداية أن المسرح الأفريقى الأصيل، مثله مثل كل مسرح حقيقى، يمثل خلاصة لكل الفنون. وليس لمجال ثقافى آخر، غير فن المسرح، المقدرة على إظهار النمو الثقافى لأفريقيا.

مما لا شك فيه أن المسرح الأفريقى التقليدى يضع فى متناول يده الفنون التشكيلية لتكون فى خدمة العملية الإبداعية فى الديكور وأزياء الممثلين المشاهدين، والمشهد المسرحى يشبه حفلا كرنفالياً أو عرضا للأزياء. وقد خلق النحت أشكالاً فنية غنية ومختلفة من الأقنعة، وكان التعبير الراقص بالحركة (الكريوجراف) يمثل جزءاً أساسيا من العرض؛ لأن الرقص والغناء هما أساس إيقاع الحياة الشعبية. وقد حاول المسرح المدرسى، بكل طاقته، إدماج الرقص فى المشاهد أو استخدامه بين الفصول. أما عن الأغنية، فقد كانت الرحيق الذى يتغذى به العمل المسرحى؛ إنها بمثابة النفحة المبدعة الشاعرية للحواديت التقليدية، وهى أيضا الأداة الخاصة لتنظيم الصراعات الجماعية التى تحدث أثناء المناظرة الخطابية فى الحفلات الشعبية التى تسمى «الهانلو» «Hanlo» وذلك فى داهومى القديمة وتوجو كذلك، كانت تلاوة التراتيل، مثل «الجريو ـ Griots» وكان للأغنية المرتجلة مع التعبير الإيمائى معاً، تأثير واضح فى تجنب بعض النزاعات الحزبية، وكانوا يشعرون بالحرية عندما يلجأون إلى السخرية والفكاهة.

وكانت العروض المسرحية تتيح فرصة استخدام إمكانات الآلات الموسيقية والحركة البشرية جميعاً، مثل: الكورا، تام ـ تام، فلوت الصاجات، الطبلة، الأجراس، الأيادى، التعبير بحركة الصدر ودق الأرض بالأقدام...

من خلال هذا الشكل المسرحى الشعبى، تُقَدم الشخصيات الكلاسيكية القائمة فى المجتمع الأفريقى، مثل: الساحر، والعراف الذى يشفى الأمراض، والمشعوذون الدجالون. ومؤخراً، قدم الموظف حديث النعمة، الأفارقة أصحاب البشرة السوداء بأقنعة بيضاء، حسب ما جاء فى التعبير الشهير لفرانز فانون Frantz Fanon، ثم المسنون الذين كانت لهم زيجات متعددة ومع ذلك يقومون بمغازلة الفتيات صغيرات السن.

إن الوعى بالدور الرئيسى الذى يقوم به المسرح، يظهر بوضوح بعد تبنى الكتاب والشعراء الأفارقة الزنوج لهذا النوع من المسرح: إيميه سيزار Aimi Cisaire سينجور Senghor داديه Dadie، وول سوينكا wole Sojinka، دجبريل تمسير نيان Djipril tamsir Niane، بيراجو ديوب Birajo Diop أويونو مبيا oyono mpia، جى مينجا Guy menga، سيلفان بمبا vain Bemba فرانسيس ببى من بين الكتاب francis Bebey. أما سمبان عثمان Sembéne ousmane، فقد آثر السينما لأنها شكل خاص مختلف عن العرض المسرحى، وذلك ليقدم من خلالها أعماله الرئيسية لتصبح فى متناول الجمهور وتكون أداة الوصل بينه وبين جمهوره. وكما يقال: لقد بدأنا بالرواية لكى نصل إلى المسرح، ومن خلال المسرح استطعنا أن نتعرف الآداب الأخرى من رواية وقصة وشعر.. كان للمسرح الأفريقى وقع وتأثير مؤكدان على اللغات الأوروبية فى العمل، وعلى الألسنية الأفريقية.

وإذا كانت المسرحيات المكتوبة باللغة الأفريقية نادرة، فلقد تم التغلب على مشكلة التواصل بينها وبين الجمهور عن طريق ترجمة الأعمال المقدمة إلى اللغة القومية.

لقد أفادت المسرحية الأولى التى كتبت للمسرح، وهى مسرحية (كوندو القوش Kondo le requim) من الترجمة إلى لغة «الفون» «Fon»، وهى ترجمة جديرة بالاعتبار؛ إذ تمثل هذه اللغة لغة شعب داهومى؛ حيث كان يعيش الملك الصامد جبيهانزن Gbehanzin.

بفضل ذلك، كان لنا متعة تعرف الماهية الحقيقية لما كان يجب أن يكون عليه المسرح الشعبى الأفريقى. تم اختيار الممثلين من الشعب العامل الكادح: العمال، الفلاحون، غير المتعلمين أو الأميين، ولكنهم كانوا يمتلكون ناصية لغتهم الأصلية وثقافتهم التقليدية الأصيلة، وبذلك استطاعوا توصيل الرسالة الحقيقية بكل وضوح واقتدار.

وكان لهذا المصداق أثر غير متوقع من خلال الدراما التاريخية. وكان الجمهور الشعبى يشارك فى الأداء بجدية وبطريقة إيجابية، وقد قام هذا الجمهور بالتعبير بتلقائية، ودفع الممثلين إلى الصياح والضحك والبكاء والصرّ الأسنان.

مما سبق، نستطيع الاقتناع، بسهولة، بأن المسرح إذا تلاءم بقدر المستطاع مع المواصفات الأصيلة الموروثة لشعب ما، فإنه يصبح مؤثرا فى كل العناصر الثقافية الأخرى، لأن المسرح، بطبيعته، يعكس بجدارة السمات الأساسية للشعب.

ب ـ وهكذا، فإن الاهتمامات الرئيسية للمسرح الأفريقى ارتبطت بالاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأفريقيا.

بتعبير آخر، فإن المسرح يكمل دوره الحقيقى ويقوم بربط الحياة الواقعية بما يتيح من إمكانات لتحقيق الخيال والحلم، وبذلك تكون المسرحية واقعا يعيشه مشاهدوها أو حلما يتمنون تحقيقه.

لذلك، بعد عام ١٩٦٠ مع الاستقلال السياسى، كانت التيمات الرئيسية للمسرح الأفريقى تهدف إلى

تحقيق المطلب الأساسى الذى تمثل فى الكفاح من أجل القومية، والصمود فى مواجهة الاستعمار والمحتل عبر التاريخ: (شاقا Chaka) ، (الحاج عمر Al Hadji Omar) ، (جبهانزن Gbehanzin) ، (ساموري Samory) . ثم انتقاد نقائص المجتمعات الشابة، مثل: المغالاة فى المهر، فساد الكوادر، الأسطورة الوهمية فى تحقيق الشهادات العلمية، فساد رؤساء العمل المشبوهين وغير الشرفاء، وأيضا الرغبة فى طرح المشاكل الأخلاقية وهجاء المؤسسات الحديثة القائمة «فى ضوء الاستقلال» صحوة الضمير ضد المستعمر (جنود الثياروى Thiaroye) ثم متطلبات ترسيخ القومية ومحاربة الأوبئة والكوارث الطبيعية... إلخ.

إذا كان المسرح يبدو فى المجال الثقافى العام جماعاً لكل الفنون، فذلك لأنه فى الحقيقة يعكس صورة المجتمع الثقافى فى مظاهر عدة مختلفة.

يجب على الجمهور أن يرى اهتماماته الاجتماعية ـ السياسية بصورة مضخمة من خلال المسرح ويجد نفسه كأنه أمام مرآة تعكس له صورة مجسمة يلاحظ فيها ذاته وهو يقاوم القيم الثقافية الغريبة عليه، سواء كان ذلك من أجل تركيب متجانس متناسق أو من أجل التشبه بالآخر إلى حد ضياع الهوية.

جـ ـ سوف نقوم، هنا بتحليل العوامل التى ساعدت على تطور المسرح الأفريقى.

بداية، لا يكون هناك نجاح مسرحى إن لم يكن يعنى بالجمهور فى المقام الأول، ويقوم معه بالمشاركة فى عرض القضايا التى يهتم بها.

يثبت عصر نهضة المسرح الأفريقى أن الجمهور الأفريقى، بأصالته التقليدية، كان على استعداد لتقدير ومعايشة هذا النوع من المسرح، ليس عن طريق جمهور من فئة معينة، أو عن طريق المغالطين الذين تأثروا بالثقافات الوافدة، ولكن من خلال جمهور غفير مفعم بالحياة متشبع برحيقها الخصب.

هناك رجال مسرح ملتزمون لديهم قدرة الإبداع، مثل «أمون دابى» فى ساحل العاج، وذلك فى فترة الاحتلال الاستعمارى، ومثل برنار داديه، وأيضا أولئك الذين تسلموا الشعلة المضطربة من دعاة مسرح القصر، وكذلك مثل المشاركين فى مسرح دانيال سورانو فى داكار، وخصوصا وول سوينكا فى نيجيريا. كان من الواجب على هؤلاء دفع الإبداع والعروض المسرحية وتنشيطهما. كما قام المركز الثقافى الفرنسى، فى ذلك الوقت، بتنظيم قطاع مسرحى من الـ AOF منذ عام ١٩٥٣ ، وشاركت الفرق القومية لأفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (الفرانكفونية) فى مهرجان القوميات بباريس؛ حيث نالت داهومى الجائزة الأولى، ثم جلبت مهرجانات الفنون الزنجية (دكار، الجيه، لاجوس) فيضاً من العروض الثقافية؛ وكان للمسرح مكانة مرموقة بين هذه العروض التى أقيمت فى لاجوس. وعندما كنا نشارك ، حتى وقت قريب، فى ندوة من الندوات، كنا نلاحظ الشواهد الواضحة على نهضتنا الثقافية، وكنا نلمس ذلك بكل فخر.

وقد ساعدت جولات الفرق المسرحية للبلاد الاشتراكية فى مختلف البلاد الأفريقية ـ بعد الحصول على الاستقلال ـ على إعادة اكتشاف الأدوار الاجتماعية ـ السياسية للمسرح.

وفى عام ١٩٦٢ ، أثناء جولة كنا قد قمنا بها فى موسكو للمشاركة فى المؤتمر الدولى للسلام، استطاع رفيق رحلتى الذى كان مستاء من بعض المتاعب التى تسبب فيها النظام السياسى الصارم، أن ينسى ما به وهو يشاهد أحد العروض، ووجدنا أنفسنا نصفق بحماس شديد لإحدى الفرق المسرحية من الهواة ـ كما أبلغونا ـ وكانت هذه الفرقة تقدم مشاهد ولوحات حية ومؤثرة تعبر عن رغبة الشعوب فى تحقيق السلام . ومن شدة حماس صديقى توجه، فى تلقائية شديدة، ليشارك معهم بالتصفيق ليس فقط للذين يؤدون الأدوار ولكن للشعب

الذى أنجب هؤلاء. لم تستطع الأحاديث السياسية السابقة على العرض أن تتغلب على صديقى وتهزمه، لذلك كانت مشاركته واندماجه مع العرض بعفوية وتلقائية شديدة. إذن نفهم من ذلك أن دور الممثل فى البلاد الاشتراكية له تقديره الخاص، وأن الفنانين من بين الفئات الأخرى ينالون حقوقهم.

إن سياسة التنمية الثقافية للدول الأفريقية المستقلة تتضح فى إنشاء معاهد للفن الدرامى، ومدارس إعداد فنى، وإمكان عقد دورات فى الخارج للدراسة.

وقد ساعدت هذه السياسة على إبراز موهبة الممثلين الذين ينتمون إلى بيئاتهم، كما أظهرت الفرق المسرحية ذات المواهب.

بالتأكيد، إن هدف تكوين ممثلين يتم إعدادهم إعداداً جيدا، وتأثير هذه الفرق على الجمهور، يظل موضع تساؤلات تستدعى فحصها عن قرب.

وقد لعبت المسابقات التى تمت بين الفرق المسرحية الأفريقية، والتى نظمت عن طريق ندوة مديرى الإذاعة الأفريقية الفرانكفونية فى عام١٩٦٦، دوراً رئيسيا لايقل أهمية؛ وذلك بتكوين ريبرتوار وحث المؤلفين وتشجيعهم وتقديم المساعدات المادية للفرق. بجانب هذا الجهد، كانت هناك سياسة النشر التى تتفق مع ذلك؛ حيث يرجع النص إلى دار النشر CIE فى ياوندى، ومؤخراً إلى دور النشر الحديثة الأفريقية، ومن بين أسماء الناشرين المهمين اسم ازوالد.

وقد ساعد الازدهار المسرحى الذى نتج من هذه العوامل الأخيرة على التزام المسرح وجعله فى خدمة المجتمع الأفريقى، مع حث الوعى والتشجيع على ضرورة التحرر الاجتماعى - السياسى ومتطلبات التنمية الاقتصادية.

مع ذلك، فإن الدور الترفيهى للمسرح لم يفقد مكانته. إن المسرح يبرز من حيث هو وسيلة للتعبير الفنى بين الفنون الأخرى قاطبة، لأنه يسمح للمؤلف، عن طريق الممثل بوصفه وسيطا، بأن يتوجه إلى الجمهور مباشرة، ويقوم باستدعاء المتفرجين للمشاركة وطرح التساؤلات.

أفاد المسرح من التطور العظيم لوسائل الاتصال، كالتليفزيون والسينما، وبذلك تضاعف عدد المستمتعين والمهتمين به. لقد تزايد دور المسرح وتنوع وثبت وجوده، ويرجع ذلك للأسباب السابقة جميعا.

إن عشرة أعوام من الخبرة والاستقلال فيما بعد عام ١٩٧٠، تسمح باستعراض النتائج، وإذا كانت هذه النتائج لا تبعث على الزهو فإنها مشجعة فى مجملها. ونحن ننتظر، بعد ذلك، أن يقوم المسرح الأفريقى بانتقاد التقاليد البالية والسخرية منها، وأن يقترح معايير أخرى للوضع الاجتماعى، وأن يعمل على إحياء القيم القديمة والأصيلة والتمسك بها وتشجيع الرابطة القومية، وأن يحيى الأنشطة التى تساعد على التنمية الإنتاجية التى ترتبط بالتأهيل المدرسى والجامعى، وأن يقوم بدور تثقيف الجماهير السياسى، وذلك دون أن يكبح جماح المسرح أو تستبعد جمالياته، ودون أن يختنق وتعاق متطلبات حرية الإبداع فيه.

هل إدراك أهداف المسرح يجعل هناك مخاطرة تساعد على تحجيم القطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى؟

٤- الاتجاهات المهمة للثقافة الأفريقية اليوم والدور الممكن للمسرح كى يتطور

من الضرورى الاتفاق بوضوح على مفهوم التنمية الثقافية. الثقافة هى أصل وانعكاس للنشاط الإبداعى للأفراد. والثقافة ليست مجرد مجموعة من المفاهيم الغريبة تغلف مجتمعا معينا. لذلك، فإن كل ثقافة مغتربة أو متسلطة أو مشوهة لشخصية الشعب الأفريقى تكون ضد ثقافته. إن الثقافة الأجنبية بالنسبة إلينا ليس لها قيمة إلا من خلال كونها ثقافة متداخلة ومندمجة ومتشابهة،

وأيضا مهضومة جيداً، بحيث تدفعنا فى النهاية إلى أن نكون أنفسنا ونحيا بين الجماعات الأخرى، وبالتالى يكون لدينا تطور حقيقى.

إذن، فإن الثقافة المختارة المخصصة لفئة قليلة تكون مزيفة وخطرة. وإذا أعطت هذه الأقلية الاهتمام لهذه النوعية من الثقافة، فسوف تقوم بدورها بفرضها على الأغلبية.

إن المجتمع، وحده فحسب، هو الذى يستطيع أن يخلق الثقافة الأصيلة فى إطار مجموعة الأنشطة الاجتماعية ـ السياسية الخاصة به. والفنانون هم المؤدون المتميزون لهذا الإبداع المشترك الجماعى.

إن الرقص هو أداء مرن لجميع أجزاء الجسم يقوم بالتعبير عن السعادة فى الحياة والرغبة فى المشاركة الجماعية. كيف، إذن، نندهش من تداخل الرقص فى جميع أوجه النشاط: كأعمال الحقل، والحفلات السارة، والوفاة؟

إن العلاقة الحية بين الجماعات فى المجتمع الأفريقى تضم الأحياء منهم والأموات، الحاضرين والغائبين.

وهناك علاقة جدلية خاصة بين مظاهر الثقافة والحياة الاقتصادية والاجتماعية.

إن الإنسان هو الذى يخلق الثقافة عامة، وبالتالى فإن الثقافة تعمل على تغيير الناس فى عملية ديناميكية.

والثقافة هى نشاط حيوى يعطى أبعاداً أصلية متجذرة لكل فعل. لهذا، فإن كل تجمع فى المحيط الريفى أو فى أحياء المدن يؤدى ببساطة إلى ظهور مظاهر فنية.

الدور الرئيسى للثقافة، إذن، هو التلاحم مع الجماعات، والسماح لها بإتمام دورها المصيرى والبقاء على قيد الحياة.

لنتذكر أهمية الغناء والرقص الوارد من أفريقيا عن طريق أجدادنا المستعبدين، وقد اهتمت به الأمريكتان، وقد تحمل الأفارقة، أصحاب هذين الفنين، الكثير من الإهانات، وحاولوا أن يتعايشوا بالرغم من المضايقات التى سحقت أجسادهم.

إن جمود القيم الثقافية «النجرو أفريقية» ؛ أى الزنجية ـ الأفريقية، أو إشعاعها الحالى، لمن الشواهد التى تحرك المشاعر والعقول.

وقد كان الفضل الأول للوعى الثقافى الأفريقى وأصالته فى المساهمة فى تفهم وإدراك الدور الروحانى والاجتماعى ـ السياسى Socio - Politique للثقافة.

كان من اللازم، إذن ، كشف التغريب الثقافى، وقد كتب عن ذلك بازيل كوسو ـ Basile Kossou وهو المدير العام للمعهد الثقافى الأفريقى، فى مقاله الشهير «السياسة الثقافية، سياسة التنمية»:

« قلق القرن العشرين يبدو فى الأشكال المختلفة للتدهور الثقافى المرفوض من الشباب المعارض فى البلاد النامية ، وهو أيضا منقوض ومستبعد من الشباب التقدمى أو اليساريين وحتى الثوريين منهم فى البلاد النامية والأخرى المستعمرة»

لم كان فى المستطاع التعبير عن الثقافة الأفريقية الأصيلة، وذلك برد اعتبارها، ووضع تخطيط للثقافة الأفريقية الحديثة.

إن لم تكن الثقافة مقبولة بوصفها مادة استهلاكية ولكن من حيث هى تعبير نوعى لشعب ما، فإن من الضرورى فهم أن أفريقيا الحالية فى تنوعها السياسى والاجتماعى، وفى تعدد آمالها، لا يجب أن تنفصل من جذورها الأصيلة؛ إذ دون هذه الجذور سوف تعاق مسيرة أفريقيا واستمراريتها.

إن الشعوب تبقى ولاتزول بزوال الأفراد، لأن فى طرف كل نهاية بداية لخيط جديد، فالعجوز الجالس له بعد نظر أكثر من شاب واقف، لأنه يكشف له عن عالم لا تسود فيه العقلانية بمفردها.

إن أفريقيا الأمس واليوم متداخلتان فى المجتمع الحالى، لذلك يجب أن يفرز هذا التداخل ثقافة أصيلة. ولأن المسرح هو ملتقى الفنون جميعا، فبإمكانه ـ بكل جدارة ـ أن يضع هذا فى اعتباره. ولكن ما الطريقة لتحقيق ذلك؟

أنا لا أملك حق عرض اقتراح للوصول به إلى حلول ولا حتى تقديم توجيهات، لأن ذلك لا ينتج إلا عن طريق التوافق والانخراط المجتهد والتأملات المشتركة.

إن الهدف الأساسى لهذا «السيمينار Seminaire فى هذه الدورة، الذى تم تنظيمه بمبادرة من قبل المجموعة الديناميكية المسؤولة فى المعهد الثقافى الأفريقى، هو استنباط اتجاهات جديدة مطلوبة للمسرح، نابعة من جذوره العميقة المتأصلة، والتاريخ المشوه والثقافة المجزأة، وتقييم المشاكل العامة دون توحيد أو تعميم وإطلاق أحكام عامة سطحية، ووضع معالم محددة للمسرح الأفريقى من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠، وأيضا إلى عام ٢٠٠٠ أليس هذا هو الهدف الحقيقى؟..

الخاتمة

أود أن أعبر عن سعادتى للاشتراك فى هذه الدورة وأشكر أيضا المدير العام للمعهد الثقافى الأفريقى الذى أشركنى. لقد حضرت لا لأعطى وأعلم فقط ولكن لأتعلم، جئت لأقدم مساهمتى المتواضعة وأيضا لكى أسأل أصحاب المهنة والممارسين المجتمعين هنا، وذلك من خلال تجربتى المحدودة. وأستطيع أن أذكركم، فى بداية المهمة التى ننوى القيام بها، أنكم مثل مؤلفى المسرح تتساءلون عن ماهية المسرح وأهدافه ومصيره.

بالنسبة إلىّ، بوصفى مؤلفا، يبدو لى المسرح وسيلة خاصة لإقامة حوار مع الجمهور، إلى جانب دفع جمهور المشاهدين والمشاركين لإقامة حوار داخل أنفسهم.

مازالت الحياة الأفريقية تقوم على الجماعات، وإن المسرح الذى يعزل الجمهور عن حياته الواقعية لا يمثل الثقافة الأصيلة. فالمسرح مرتبط بمجموعة من الجلسات التى يتم فيها إلقاء حواديت وقصص شعبية.

نحن نعلم جيداً أن القص يحوى كل خصائص البيئة، ويجمع حوله جمهورا متنوعا؛ من الأطفال والشباب، المسنين والبالغين، لكى يعبر فى النهاية عن الحياة العامة بكل مفاهيمها. وهذا التشابه بين القص والمسرح الأفريقى الأصيل لم يكن حالة عرضية كما لم يكن وليد المصادفة.

ونحن نشعر بضرورة استغلال هذا الموروث من «الحواديت» لإحياء الإبداع المسرحى، ولكن بداية يجب إعادة كتابة تلك الحواديت لإعطائها شكلاً أدبيا ملموسا، وبذلك يكتمل الشكل النهائى لها باعتبارها أدبا خلق من أجل الغناء والتمثيل، واعتمد أساساً على أن يكوّن قصا شفهيا.

إن المؤلف الذى يجسد الوعى الشعبى يمكن أن يكون دافعاً لهذا التبادل الحى بين جميع المشتركين فى الحركة المسرحية.

ويجب ألا يعانى المؤلف المسرحى من غياب النموذج، وإلا يصبح ذلك إعاقة له فى العملية الإبداعية. بل يجب أن يشعر بالحياة الاجتماعية والاقتصادية من حوله لتكون المكان والبيئة والمجال الذى يستمد منه أحاسيسه قبل أن تدخل فى مرحلة التبلور، ثم يقدمها على المسرح فى شكل أمان أو أغان أو لحظات صمت، ثم لحظات أخرى من الضيق وأخرى من الفرح الشديد.. إلخ.

إن المبدع الذى لا يقيم حواراً بينه وبين الجمهور أولا، ويستمع إلى هذا الجمهور جيداً، لا يستطيع أن يعبر عن هذا الجمهور بصدق ويمثله فى عروض ثقافية.

وإذا سئلت عن أى جمهور أتكلم، فسوف أجيب بأن المسرح الوحيد الذى أعنيه هو الذى يتوجه إلى كل

نوعيات المجتمع، عارضاً عليهم صوراً من حياتهم اليومية ومن تاريخهم، عاكساً واقعهم ونظرتهم إلى المستقبل.

إن أفضل كتاب المسرح هو من يستمع إلى الجمهور، مثل الطالب الذى يستمع طويلاً إلى معلمه قبل أن يناقش بحثه، وبفضل هذه التوجيهات يصل فى النهاية إلى نجاح منقطع النظير.

ألا ينطبق ذلك على الفنون الأخرى: كاتب القصة والموسيقى والرسام والسيناريست السينمائى؟ بالتعمق فى دائرة المسرح، من المؤكد أننا سوف نتصل - بطريقة خصبة - بكل أوجه الثقافة الأفريقية فى شتى المجالات.

لقد اعترفنا بالمسرح حين لبينا النداء الذى وجهه إيميه سيزار Aime Cesaire إلى المؤلف:

«إن لسانى سوف يعبر عن من لا يملك حق التعبير وحريته، كما سيكون صوتى صدى لصوت الحرية التى تتوارى من اليأس (...) وهنا سوف أتحدث إلى نفسى خاصة؛ إلى جسدى وإلى روحى قائلاً: إياكم والتقاعس واتخاذ موقف سلبى من الأحداث، لأن الحياة ليست مشهداً بل هى بحر من الآلام. والرجل الذى يصرخ ليس مثل الدب الذى يرقص...» .

إن الإبداع الجماعى للمسرحيات يتنامى شيئا فشيئا. ثم نلحظ هنا أن المتحدثين متعددون والحوار أصبح أكثر غنى، ولكننا نتوقف هنا عند التجربة الحية المليئة بالمحاولات الفنية المخلوطة بالأشياء التى تدعو إلى الأسف.

ومع ذلك، يجب المضىّ فى ذلك الطريق، يقول المثل البنينى beninois «إذا توحد الشعب على رأيٍ فإنه لا يمكن أن يتصف بالغباء». إن حكمة البعض تصلح من غباء الآخرين.

إن الدافع الأول إلى الإبداع، سواء كان جماعيا أو فردياً، هو التساؤل والاستماع إلى الجمهور حتى نستطيع خدمته وإعطاءه ما يتوقع، لكى يتطور ويتشكل ويلهو ويعيد بناء نفسه بفضل اختيار التقنيات الملائمة.

وفى كل الأحوال، وعند اختيار الديكورات والكوادر، يجب الابتعاد عن استعباد الأشكال الحديثة، وأن نقرب بين الخلق والمواصفات البيئية. يجب ألا يتم الإخراج المسرحى ونحن نجهل نوعية الجمهور؛ حتى لو كنا متوقفين لفترة طويلة عند شكليات معينة للمشاهد فى الصالة.

إن الهدف الأساسى هو أن يستمر الحوار، بالرغم من صعوبة إقامته فى الحياة، فى أماكن العمل والمنازل، لخلق رأى يكون - إن عاجلا أو آجلا - موضع تأييد أو رفض. يجب أن يكون الهدف الأساسى هو توصيل الرسالة المراد توجيهها، سواء قوبلت بالرفض أو الموافقة ففى كل الأحوال، لن يكون الوقع سلبياً.

إن المسرح مدرسة للحياة، يرى فيها الإنسان صورته فى نشاطه اليومى واهتماماته وأمانيه. ويجب أن يحتفظ المسرح الحديث بمهمته التعليمية، لأن باستطاعته تعبئة الوعى القومى أو نشره والتطور وإثارة ردود فعل بهدف التقويم المفيد.

وإنى لأذكر هنا رد الفعل الذى حدث بعد عرض مسرحية (السكرتيرة الخاصة) فى عاصمة من العواصم الأفريقية. إن مجلة «الأسرة والتنمية» Famille er develofpement وجريدة «التآخى - صباحاً Fratermite matin - كتبتا معبرتين عن الاستنكار الذى عبر عنه بعض أفراد الطبقة العليا من الذين تعرفوا أنفسهم بطريقة واضحة فى شخصيات المسرحية.

عندما يضع منتجو ومخرجو المسرح نصب أعينهم أوضاع شعوبهم، سوف يتناسون ما تعلموه من الأساتذة الأجانب، وبذلك يقللون الشعور بالاغتراب الذى تقع فيه هذه الشعوب. سوف يعلمون أن من حق كل شعب أن يتطلع إلى التقدم، ويرفض السيطرة، ويطمح إلى السلام

ويحقق الرغبة فى الانفتاح على الآخر، معتمداً فى ذلك على الشعور بالتآخى بين الناس، حتى يستطيع القضاء على البؤس والجهل وإظلام العبودية.

لهذه الأسباب، ندرك أن الحياة المعاصرة للشعوب الأفريقية مجال خصب يلهم المبدعين ورجال المسرح خاصة، ويحث مخيلتهم أكثر فأكثر.

لقد انقضى زمن الشعور المقدس بضرورة رد اعتبار أبطال التاريخ القومى، ولم نعد فى حاجة إلى ذلك إلا فى حدود ما تتطلبه مناسبات التكريم لهؤلاء الأجداد عند اقتضاء الأمر.

إن حاضر تلك الشعوب هو الذى يجب علينا ملاحظته، والعمل على مساعدة هذه الشعوب لبلوغ غد أفضل.

وعلى أساس هذه القاعدة، يمكن اقامة سياسة ثقافية، وتوجيه المسرح الأفريقى الجديد بكل تقدير واستحقاق. وإذا وضعت أفضل تقنيات المسرح تحت رحمة السيطرة الثقافية، وضغط المصروفات، فإن هذه التقنيات سوف تبوء بالفشل. ويجب أن يلعب المسرح دوراً كما تلعب الثقافة عامة دورها فى إيقاظ الوعى وتقوية الشعور القومى والدولى، والمسرح بذلك يمكن أن يمثل حجر الزاوية فى المجتمع الجديد.

وسوف يكون المسرح مسرحاً تعليمياً.. وترفيهيا من أجل الشعب وليس لفئة مختارة، مسرحاً يعبر عن الجذور الثقافية لا القشور الناتجة عن التاريخ المتغير. هذا هو المسرح الذى نتمنى من أعماق قلوبنا أن نراه فى أفريقيا. لنكن بناة هذه النوعية من المسرح، والمبادرين المتحمسين الجادين فى سعينا إلى الثقافة.

لنكن على وعى، ونحن جميعا مجتمعون هنا، بأن لهذا العمل ضرورة ملحة. فلنضع أنفسنا فى المسيرة دون تقاعس، حتى نستطيع بلوغ ذلك المطلب الشاعر الذى أشار إليه بول إيلوار:

«سنمضى على وجه السرعة. ونسبق الفجر والربيع. وسوف نبنى فصولاً وأياما»





تراجع النص

مدخل إلى دراسة التجريب فى الدراما الألمانية المعاصرة

بيتر هاندكه نموذجا

محمد شيحة *

يظل المسرح فى عرف المبدعين الأوروبيين وإجماعهم قائماً على تلك الجدلية بين اللعب والمشاهدة. إنه احتفال يقوم جانب من المشاركين فيه بدور اللاعبين، بينما يكتفى من عداهم فى أغلب الأحوال بدور المشاهدين، وذلك فى إطار مكان واحد وزمان واحد، وداخل مساحة يتغير حجمها ومعمارها بفعل كثير من العوامل التى تبدأ من النص وتنتهى بالنظام الاجتماعى نفسه، مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك اتفاقاً ضمنياً على قبول مجموعة من المواضعات والتقاليد المتعلقة بالأحداث والانتقالات الزمنية والمكانية التى يصبح لها منطق يغاير منطق الحياة، على أن تؤخذ جميعها مأخذ الجد من أجل تحقيق وهم ـ أو اقتناع ـ بأن ذلك الموقف المسرحى ـ المعروض ـ صادق أو أمين فى تعامله مع الواقع وفى اقترابه من الحقيقة [1].

ولا يكتمل هذا النمط أو الهيكل البنائى للموقف المسرحى إلا فى وجود الممثلين والمتفرجين معا؛ إذ لايقوم مسرح دون جمهور، ويساعد على تأكيد البعد الخيالى هنا درجة الحفاظ على التفرقة بين من يشاهد ومن يلعب؛ أى بين اللاعبين والجمهور. والمفارقة فى هذه العملية من الإرسال والتلقى تكمن فى قيامها على ظاهرة اللعب، من جانب، وفى جدية الغاية منه، بصرف النظر عن طبيعة التأثير المترتب على ذلك التفاعل اللحظى المباشر والحر بين الجمهور والعرض، من جانب آخر.

وبينما يقتصر نعت «مسرحى» على مايجرى بين المؤدين والمشاهدين، يشير نعت «درامى» إلى شبكة العوامل التى ترتبط بالنص، أو بالتخيل الممثل، وليس معنى ذلك أن نقوم بالتمييز المطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر؛ فالعرض يعمل على إنتاج المعنى وإيصاله، وإحدى ركائزه ذلك النص المكتوب ـ أو المتفق عليه ـ بهدف تمثيله [2].

وتكمن المفارقة الثانية فى الحدود التاريخية الفاصلة بين «نظرية الدراما» و «نظرية المسرح» بين النص

* مدرس بقسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

والعرض والفصل المتعسف بينهما. وقد تحددت الملامح الأولى لنظرية الدراما على يد «أفلاطون» ثم «أرسطو» من بعده الذى يعد كتابه (فن الشعر) أول دراسة منهجية منظمة للشعر بصفة عامة ولأنواعه الرئيسية التى أبرزها المأساة. و «أرسطو» فى تشريحه التراجيديا وتحليلها إلى نص وأداء تمثيلى ومؤثرات مسرحية، أعطى الأهمية الأولى للنص، وجعل من الفرجة ـ وخاصة المنظر المسرحى ـ مجرد عنصر ثانوى مصنوع، وذلك عندما ذهب إلى أن المنظر المسرحى، بالرغم من قدرته على إغراء الجمهور، يعد أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر؛ لأن قوة المأساة تظل ـ قائمة ـ حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر فى إخراج المناظر المسرحية [٣]، كما أنه يوحى ـ بالإضافة إلى ذلك ـ من خلال ذلك الفصل بأن العرض المسرحى ماهو إلا جماع من فنون متجاورة تنتظمها علاقات مفككة واهية وليس فناً يدمج فنوناً عدة فى فن واحد مركب قائم بذاته [٤].

وقد ظلت لأفكار «أرسطو» القوة والسيادة فى هذا المجال لفترة دامت حتى القرن التاسع عشر، ثم بدأت تفقد ما لها من سلطان بحلول نظرية «التعبير» ثم نظرية «الانعكاس» محل «نظرية المحاكاة»، ثم بفعل أفكار «برتولد بريشت» حول نظرية المسرح الملحمى وغيرها من الأفكار.

أما «نظرية المسرح»، فلم تصبح ذات ثقل كبير إلا فى القرن العشرين، من خلال التفكير فى خصوصية المسرح من حيث هو ظاهرة، عندما توجه الاهتمام إلى العرض المسرحى بعناصره المختلفة، وبرز دور المخرج، وتحول مفهومه من مجرد كونه وسيطاً بين النص والجمهور إلى اعتباره مبدعاً له أدواته الخاصة التى يوظفها فى صياغة العرض المسرحى، ولم يعد مسرح اليوم يجهد نفسه، مثل مسرح القرن التاسع عشر، فى وضع نص المؤلف موضع التنفيذ على نحو يتطابق



وأفكاره بقدر الإمكان، فقد حرر الإخراج نفسه من مؤلف النص الدرامى (الأدبى).

وفى إطار التحاور بين الدراما والمسرح فى القرن العشرين، يطفو الكثير من الأفكار والاتجاهات والتجارب والشخصيات التى شكلت فى مجموعها ملامح التوتر والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية فى المسرح الحديث والمعاصر؛ فإلى جانب الكتابات النظرية حول «موت التراجيديا» لـ ج. شتاينر، و«أزمة الدراما» لبيتر زوندى، «وعودة المأسوى» لـ ج.م. دوميناش «وتجديد المسرح» لجان بول سارتر انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات فى مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التى اكتسبها كل من الإخراج و«السينوجرافيا». وبفعل التطور التكنولوجى لآليات العمل المسرحى، وقبل أن يصل هذا التطور إلى غايته، كان هناك تمييز واضح إلى حد كبير بين المسرح القائم على الكلمة Sprechtheater (التراجيديا، الكوميديا وغيرهما) والمسرح الموسيقى القائم على الموسيقى والغناء (الأوبرا، والأوبريت، الكوميديا الموسيقية)، بالإضافة إلى المسرح الراقص (الباليه). ورغم ذلك، كانت بعض

العروض المسرحية تتخللها فواصل غنائية وراقصة، كما أن المسرح الموسيقى كانت تتخلله أجزاء حوارية، ثم وصل ذلك التطور إلى غايته بذوبان هذه الحدود والفواصل فى بعض العروض [٥].

نافذة فى الحائط الرابع

«يتفانى النحت، والمعمار والأدب والشعر والفنون الأخرى فى البحث عن الطرق الجديدة.. لم يظل المسرح إذن هادئا خلف إطار خشبته ينظر بعين وجلة إلى الحياة التى تتغير من حوله وكأنه كسيح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت فى حائط حجرته الرابع؟» [٦].

لم يكن هذا التساؤل للكاتب الأيرلندى شين أوكيزى هو الأول من نوعه فى الهجوم على المسرح الطبيعى بحائطه الرابع، الذى يعمل على تثبيت المسافة المادية والنفسية الفاصلة بين المشاركين فى العرض من متفرجين وممثلين. لقد توالت، فى سرعة، تلك الضربات التى لم تكتف بإحداث شروخ أو صدوع فى ذلك «الحائط الرابع»، بل سعت إلى هدمه وانتهت إلى نزعه أو إنكار أن يكون له وجود أصلاً، وإنكار الإيهام المرتبط به. والواقع أن مسرح العلبة الإيطالى، كان منذ بدايات القرن قد وقع فى مأزق كبير عندما بلغ المعمار الكلاسيكى أقصى اكتماله وفقاً لنموذجه فى العلبة البصرية، علبة الإيهام، وعلبة المنظور [٧]؛ الأمر الذى حفز على نبذ هذا الإطار والبحث عن بديل لايتمثل فقط فى ابتكار هياكل معمارية خارجية أخرى، بل فى تغيير معمار الصالة وخشبة المسرح أيضاً، بالإضافة إلى إعادة النظر فى العلاقة بين الممثل والمشاهد. ولاشك أن ذلك تواكبه، وقد تسبقه، محاولة الكتاب الدراميين - بوعى أو دون وعى - تعديل الإيهام الدرامى وكسر الفواصل التى تقوم على المشاركة فى الحدث [٨].

ويهدف ذلك كله إلى تأكيد أن المسرح، فى جانب كبير منه، فن بصرى أساساً، وقد حفز هذا على زيادة الاهتمام بابتكار لغة مسرحية جديدة تتوافق و السلوك العام للعصر، وأصبحت كلمة «سينوجرافيا» تعنى اليوم ابتكار شكل جديد وإدماجه فى التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغريق تزيين خشبة المسرح [٩].

وترتب على ذلك محاولات واقتراحات بمحاولات ابتكار أنماط مختلفة من أشكال خشبة المسرح، بدراسة إمكانات استخدام المستطيل والدائرة والمكعب والأسطوانة وشبه المنحرف والمثلث أو الشكل البيضاوى أو متعدد الزوايا، أو بمساحة ممتدة بمنحنى ما [١٠].

ومشاهد العروض التجريبية فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دوراته المختلفة، يلحظ أن هناك سمة مهمة ميزت معظم هذه العروض، تمثلت فى السعى إلى خلق لغة مسرحية شعرية، لاتعتمد على اللغة المنطوقة بقدر اعتمادها على العناصر المسرحية الأخرى، مع التركيز على الدلالات البصرية المختلفة، سعياً إلى الوصول إلى الجوهر الحقيقى للمسرح، ومن ذلك عروض: (أجاكس) ـ فرنسا و(تصادم) ـ النمسا، (المعطف)ـ رومانيا، (غادة الكاميليا) ـ فنلندا، التى عرضت فى الدورة الثالثة، وعروض: (رابتوس) و (سدوم) ـ بلجيكا، (ماكبث) ـ مصر، (بقايا ذاكرة) ـ مصر، (خبايا العالم) فنزويلا، وهى عروض تعتمد على التعبير الحركى فى المقام الأول، يستوى فى ذلك ما إذا كان ذلك العرض يتخذ من نص درامى معروف نقطة ارتكاز له أم لا، وهذا يعبر فى جانب منه عن أحد أبعاد التجريب، وعن استمرار التيار الذى اشتد فى خمسينيات هذا القرن، والذى يدعو إلى الرفض والمقاطعة للمسرح السابق عليه، خاصة مسرح سيادة الكلمة. وقد كان لأفكار ألفريد جارى والمستقبليين ثم الداديين والسرياليين وأنطونان آرتو تأثير كبير فى هذا الصدد.

وقد كانت أعمال ألفريد جارى (١٨٧٣ - ١٩٠٧) فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة



الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى لأولئك الطليعيين في أوائل القرن العشرين، والتي اتخذت الاتجاهات الآتية:

١ ـ أصبح المسرح على أيدي المستقبليين، ومن خلال تجاربهم، مشحوناً بالحركة والديناميكية لمواجهة المنافسة مع السينما؛ فالمشاهد يجب أن تكون قصيرة، سريعة خاطفة مكثفة، كما أن الكلمة لابد أن تفسح المجال لغيرها من العناصر كالإضاءة والألوان والأصوات كي تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح. لذلك، فإنهم قد دعوا إلى تقليص دور الكلمة إلى أبعد حد، وقد بلغ هذا التطور أقصاه بتحول النص الدرامي إلى «سيناريو» ليس فيه كلمة حوار واحدة.

٢ ـ تبني الكثير من الوسائط والأجناس، مثل السيرك والأكروبات والألعاب الرياضية والمنوعات، والمشاهد السينمائية وعرض الصور والصحف، لتحقيق نوع من الإثارة والحركة في مواجهة مواضعات المسرح التقليدي.

٣ ـ مسرحة الأفعال والاحتفالات العامة وعرضها على أنها واقعة يتم بواسطتها تحويل المواقف والأحداث الحياتية الحقيقية إلى معالجات فنية [١١].

ورغم أن إنتاج الداديين المسرحي كان ضئيلاً، فإن أفكارهم الرامية إلى تدمير الأشكال العتيقة والجامدة للغة قد أثرت فيمن تلاهم من المسرحيين؛ فقد أعطوا لأنفسهم الحق في التصرف في علامات الوقف، كالنقط والفصلات، لإذابة «اللغة الجامدة»، وكذلك الحرية في التصرف في اللغة: صرفها ونحوها وإملائها [١٢].

ويرى أنطونان آرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) أن أجمل تعبير عن المسرح الخالص الذي يدعو له، هو أنه مسرح يحذف المؤلف لصالح مانسميه المخرج، ويستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنع ومحاكاة الواقع محاكاة تافهة، وهو مسرح نشعر فيه بحالة ماقبل اللغة؛ حالة تستطيع أن تختار لغتها موسيقى وحركات وإيماءات وكلمات [١٣]، وهو يرفض أن يكون المسرح مجرد انعكاس مادي للنص، ويرى أن الإخراج هو التجسيد المرئي التشكيلي للكلمة، باعتباره لغة كل مايمكن أن يقال ويتم التعبير عنه على خشبة المسرح، وهو ـ لهذا السبب ـ يتحتم أن يكون فناً مستقلاً [١٤]. لقد كانت الكلمة عند آرتو كما تقول سامية أسعد مأساة حقة؛ فهو يستخدمها ويلفظها في آن، ويندد ويطالب بها في الوقت نفسه [١٥].

وقد مرت إدانة الكلمة باعتبارها مسؤولة عن تدهور المسرح في الغرب بمراحل عدة؛ بدأت بأحقية النص في الصدارة وانتهت إلى إهانته وتشويهه بل إلى معارضة وجوده ومثل تلك الأفكار قد ساهمت إلى جانب غيرها في تأكيد سيادة المخرج بدلاً من سيادة النص، وساعدت

على ظهور جيل من المخرجين المبدعين المتميزين الذين أثروا التراث المسرحي العالمي، ومثل ذلك التغيير فرض بالضرورة - أو واكب - تغييراً آخر في فنية الكتابة للمسرح، وظهر بأشكال متفاوتة في إبداع كثير من الكتاب المسرحيين.

مرض الموت

وفي المحاضرة التي ألقتها المخرجة الألمانية هيلينا فالدمان في إطار سلسلة محاضرات مهرجان القاهرة التجريبي الخامس، المحدد لها العنوان التالي: «تحويل المواقف الكلاسيكية في المسرح إلى شكل تجريبي يصلح للدراسات شبه المعملية»، تحدثت عن عرض قدمته في فبراير عام ١٩٩٣ عن نص أدبي لمارجريت دوراس (١٩١٤)، لم يكتب أصلاً للمسرح، وهو نص يعتمد على الوصف ويخلو من أي حوار. وقد سعت من خلال ذلك العرض إلى زرع أفكار جديدة في مجال العلاقة بين الممثل والمشاهد وتغيير زاوية الرؤية ومنظورها من الوضع الأفقي إلى الوضع الرأسي، في محاولة للتقريب بين فن المسرح و الفنون التي ترتبط به، مثل الفن التشكيلي، بالإضافة إلى اختيار مكان غير مجهز للعرض وتهيئته وإعداده على النحو الذي يحقق الهدف من التجربة.

وقد حولت المخرجة مضمون ذلك النص الأدبي وشكله (وقد ترجمه بيتر هاندكه، المرض: موت أو «مرض الموت») إلى شكل مسرحي خالص لا يسعى إلى ترجمة معطيات النص ترجمة بصرية حرفية، بل يحرص على أن يستوحي منه مجموعة الصور المؤثرة التي تفيد في تشريح أبعاد علاقة رجل بامرأة وافقت نظير مبلغ من المال على أن تقضي مع هذا الرجل ستة أيام يراها فيها عن قرب، ويحاول أن يقيم معها علاقة تنتهي بالفشل لعجز الرجل مادياً ونفسياً عن إقامة أية علاقة. والجديد في العرض أن المخرجة رأت أن تجعل الشخصية ذات أبعاد أو ملامح محددة؛ لذا فقد ألغت دور الممثل في هذا العمل، واستعاضت عنه بالجمهور الذي يتحول إلى مشاهد ومشارك بوضعه في موضع هذا الرجل. ولتحقيق هذه الفكرة، وضعت عدداً من «المراتب» يرقد عليها المتفرجون على ظهورهم لمشاهدة العرض الذي يجري على ارتفاع متر ونصف متر فوقهم، وعلى مساحة مستطيل من البلاستيك الشفاف تتحرك عليها المرأة حركة دقيقة واعية ومدروسة على امتداد أربعين دقيقة، ليتحول مكان العرض إلى سريرين متوازيين يرقد على أحدهما الجمهورا وعلى الآخر الذي يوازيه ترقد المرأة. ويتم العرض باستخدام ثلاثة عناصر:

أولاً : الفعل الذي يحدث أمام(الرجل/المشاهد)، فمع حركة المرأة الراقصة الزاحفة على ذلك السطح البلاستيك، واختلاط جسدها مرة بنتف من الورق المبلل وبقطع من الجيلاتين الحمراء والزرقاء مرة أخرى، يتحول السطح إلى لوحة فنية؛ إذ ينصهر الجيلاتين بفعل الاحتكاك بالجسد وتحت تأثير الحرارة المنبعثة من الإضاءة المسلطة على ذلك السطح من أعلى، فيتحول جسد المرأة إلى فرشاة مثل فرشاة الفنان التشكيلي، لترسم لوحة تجريدية متحركة.

ثانياً: عنصر الحكي؛ حيث يجري سرد النص كاملاً بطريقة معينة، ويشوع من التقطيع والتنسيق مع بقية العناصر، وبصوت امرأة راوية محايدة تماماً، فيخلو هذا الصوت من أي انفعال،كما أنه لايصدر عن المكان الذي ترقد فيه المرأة وإنما من خلال أربع سماعات متناثرة في أرجاء القاعة، والسماعة الخامسة وضعت في السقف فوق سرير المرأة.

ثالثاً : عنصر الموسيقى التي تلعب دوراً رئيسياً في أغلب فترات العرض، إلى جانب عنصر الصمت .

وهذه المحاور الثلاثة تشبه - كما تقول المخرجة - قضبان السكك الحديدية التي تلتقي في موضع ثم تتفرق في مواضع أخرى.

وواضح من ذلك أن هذا العرض يلغى كل المواصفات التقليدية للعرض المسرحي التقليدى[١٦] .

وبيتر هاندكه (١٩٤٢) مترجم نص مارجريت دوراس إلى اللغة الألمانية، يعد أحد النماذج الجديرة بالدراسة فى مجال التجريب المسرحي، ويمكننا الوقوف على ذلك من خلال تتبعنا رحلة إبداعه الدرامى وتعامله مع الكلمة.

هاندكه ومشكلة اللغة

الحديث عن «الدراما الألمانية» يشمل الدراما فى ألمانيا والنمسا وسويسرا. ومعظم أعمال كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية، فى هذه الدول، ذو بعد سياسى ويرتبط بالواقع الاجتماعى ارتباطاً مباشراً ووثيقاً. وقد شهدت فترة العشرينيات والثلاثينيات، وما بعدهما، صحوة واعية ظهرت ملامحها فى التعبيرية وملحمية بريشت وتجارب «بيسكاتور» فى استخدام وسائط عدة على خشبة المسرح. وقد ظهرت فى هذه الفترة أشكال مسرحية عدة، كان أبرزها المسرح «الوثائقى»، بالإضافة إلى أشكال جدلية أخرى للمسرحية؛ مثل المسرحيات الشعبية الجديدة ومسرحيات بيتر هاندكه اللغوية «Linguistic drama». ويمكن أن ننظر إلى «التوثيق» على أساس أنه نوع من التحقيق لحركة الموضوعية الجديدة، وهى ترجمة بسيطة لكلمة «الواقعية» التى تعنى تقديم قوى الحياة المعاصرة بطريقة مباشرة، دون «أنسنتها» ودون بناء محكم ودون تناغم [١٧] .

ويقع إبداع «بيتر هاندكه» خارج هذه الدائرة؛ فهو يؤكد أنه لايهتم بالكتابة بالواقع، ولايضع قضايا مثل الاستغلال أو الصراع الطبقى فى اعتباره [١٨]، بل إنه حريص على تأكيد أنه لا يصدر فى إبداعه عن التأثر بمدرسة أو اتجاه ما، وإنما هو يكتب تحت تأثير أفكاره هو نفسه، وقد كتب «مانفستو» من تسعة وعشرين نقطة بدا فيه هازلاً عابثاً، كأنه يريد أن يؤكد من خلاله أنه لايلتزم بأى برنامج أو بأية قواعد، وهذه بعض بنود هذا «المانفستو»:

- الامتناع عن كل كلام .
- عدم الوقوف على الأرض بالقدمين معاً .
- عدم وضع قواعد للغير .
- الفعل العمدى دائماً .
- عدم تبادل الأفكار مع الغير .
- لا حديث عن اللغة .
- عدم كتابة اليومى (العادى).

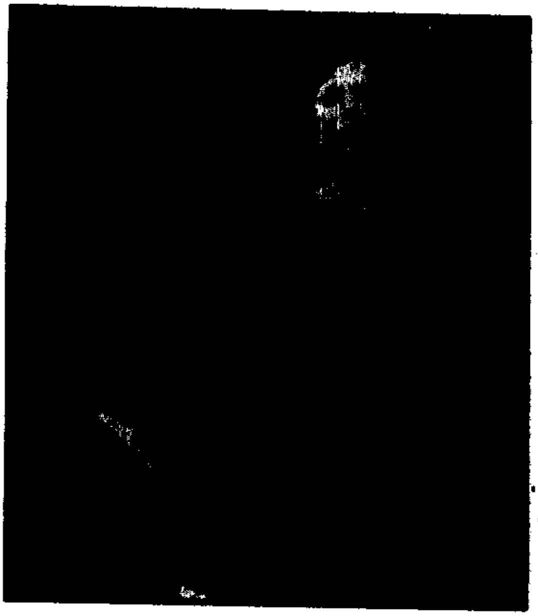
وينهى بيانه بالنقاط الخمس التالية :

- الذهاب إلى السينما .
- الرقاد على الأعشاب .
- عدم كتابة أى مانفستو .
- شراء ورنيش أسود .
- أن تصبح مشهوراً فى كل أنحاء العالم [١٩] .

وهو ينتمى إلى جيل كتاب المسرح النمساوى الطليعيين ذوى المواهب المتعددة؛ فقد مارس كتابة الشعر والمسرح والرواية والسيرة الذاتية والسيناريو والتمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، كما قام بترجمة عدد كبير من الأعمال. ومن بين قصصه «البائع الجوال» و«الخطاب القصير للوداع الطويل» و«ساعة الإحساس الصادق» و«المرأة الشولاء». أما مسرحياته فهى (سب الجمهور) و(تأنيب النفس) و(النبوءة) و(صيحات النجدة) و(القاصر يريد أن يصبح وصياً) و(كاسبار) و(عبر بحيرة بودن زيه) و(عبر القرى) و(عديمو الحكمة ينقرضون) و(لعبة التساؤلات) وأخيراً (عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً). والمتابع لمسرحياته، منذ أول مسرحية كتبها، يلحظ أنه قد بدأها بالمسرحيات المعتمدة على الكلمة، وهو ما يطلق عليه (مسرحيات كلامية)، ثم انتهى إلى كتابة مسرحية ليس فيها كلمة حوار واحدة؛ «مسرحية صامتة»، إن صح التعبير .







وتتسم كتاباته كلها بالتجريب الذى لاتحده حدود، ويتمثل ذلك فى رفضه المسرح القائم، واستخدامه المستفز للغة، وتحطيمه العديد من تقاليد البناء المسرحى. ولبيان ذلك، لابد لنا من وقفة عند مسرحيته الأولى (سب الجمهور) ـ عام ١٩٦٦ ـ التى تبدأ بدخول أربعة عارضين أو كما يسميهم المؤلف «متحدثين» بملابسهم العادية، يتوجهون مباشرة إلى الجمهور بقولهم: «أهلاً بكم»، وعلى خشبة المسرح العادية، المضاءة بإضاءة عادية تتعادل مع إضاءة الصالة، لا توجد أية مناظر أو إكسسوارات، بل لاشئ يحدث على خشبة المسرح؛ فلا حيل هناك أو مفاجآت أو مفارقات، وإنما يتناوب الممثلون الأربعة إلقاء جمل النص، فليس هناك أى حوار بالمعنى المفهوم، وتلك الجمل ذات بناء متماثل أحياناً ومتغيرة الإيقاع فى أغلب الأحيان. والأمر لايخرج فى النهاية وفى الظاهر عن أن يكون نوعاً من اللعب بالكلمات والسخرية من الكليشيهات ثم السب .

وفى تقديمه لهذه المسرحية كتب هاندكه:

«مسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد المسرح . . إنها مسرحية ضد المسرح القائم . ومسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد الجمهور أو لعلها لهذا السبب مسرحية ضد الجمهور حتى يمكنها أن تصبح مع الجمهور. إن المشاهد يتم تغريبه حتى يستطيع أن يمعن الفكر . . وهذه المسرحية لم تكتب أيضاً ضد جمهور بعينه، ضد ذلك الجمهور الذى يجلس هادئاً على المقاعد، بل على العكس يجب على الجمهور أن يجلس هادئاً حتى يمكنه الاستماع بانتباه. إن هذه المسرحية لم تكتب من أجل أن يفسح الجمهور المعتاد مكاناً لجمهور آخر. . بل حتى يصبح هذا الجمهور المعتاد جمهوراً آخر»[٢٠] .

ولم يكن هدف المؤلف هو «سب الجمهور» كما يوحى العنوان، بقدر ما كان هدفه هو بحث القوانين المؤثرة فى عالم المسرح وتوقعات جمهوره وردود أفعاله، وقد قاده ذلك إلى الوصول إلى نتائج متناقضة؛ فهو من ناحية يصنف القوانين المؤثرة فى العملية المسرحية، كما أنه من ناحية أخرى يسعى إلى تحطيمها[٢١].

والممثل في هذا العمل لايحاكي، بل يتحرك ويتحدث، وحركته وكلامه يتسمان بتنوع شديد، وهو يصل بذلك إلى ما يسميه ديرنمات بـ«المسرح الجسد» أو «المادي» الذي لم يعد محاكياً، والذي يقع في إطار عالم الأشكال الخالصة، وهو يرى أن كلمات هاندكه ذات الجاذبية تبعث على استثارة غضب جزء من الجمهور، وإذا كان الممثلون لايحاكون أي فعل فإنهم يحاكون هاندكه ويتحدثون عن نصه، فهم لسان حال المؤلف وحملة فكره، يسعون إلى أن يتخذوا من السلوك المتوقع من الجمهور موضوعاً لهم[٢٢]؛ فهم يتوجهون إليه بالحديث المباشر بشكل جماعي أو بالتناوب، وقد تتداخل أصواتهم وتتقاطع على نحو متكرر يعلو تارة وينخفض أخرى، يبدو هامساً أحيانا وصاخبا أحياناً أخرى، ويفعلون ذلك وهم واقفون أو راقدون أو في حالة سكون أو في حالة حركة مصاحبة للكلام، ويختلطون بالجمهورحيث يتوجه كل واحد منهم إلى جانب منه. وقد زالت كل الحدود التي يمكن أن تفصل بين المؤدى والمتلقي مادياً ونفسياً، وذلك لحرص المؤلف على أن يضع على ألسنة ممثليه ما يؤكد دائماً إزالة أي وهم يرتبط بمسرح العلبة وتقنياته وأساليبه، ولحرصه على ألا يتسرب للمتلقي أي إحساس بأن ما يشاهده هو مسرح مصنوع، أو أن المكان الذي يجري فيه اللعب قد أعد على نحو يصلح للإيحاء أو التلميح بذلك، أو أن هناك زماناً آخر يعيش فيه المتلقي مع سلسلة من الأحداث أو المفاجآت أوالقتل أو الموت أو غيرها؛ لأنه إذا كان الجمهور هو موضوع المسرحية الأول، فإن منطق المؤلف وفكره يذهبان إلى أن المسرحية ليست سوى مقدمة لهذا الموضوع، تتسم بآنية الفعل وحضور الفاعل والمضمون المباشر.

وتكون آخر كلمات المتحدثين للجمهور «مساء الخير»، بطريقة ودية، ثم يعطي الممثلون بعدها ظهورهم للجمهور الذي ظلوا على مدى ساعة كاملة يستفزونه تارة ويوقظون وعيه تارة أخرى، بل يسبونه، ثم يستديرون مرة أخرى للجمهور متوقعين أن يكون رد فعله هو التصفيق الحاد لهم، وهذا ما حدث عند نهاية العرض الأول بالفعل. لقد أراد «هاندكه» ـ في البداية ـ أن يكتب مقالاً يهاجم به المسرح القائم، ولكنه اكتشف ـ أثناء كتابته هذا المقال ـ أنه لن يأخذ طريقه إلى حيث يوجد جمهور المسرح الذي يسعى إلى معرفة انعكاس ذلك عليه، فيفقد بذلك مبررات كتابته بل وتأثيره، لذا فقد نبتت في رأسه فكرة تنطوي على مفارقة؛ وهي أن يستغل المسرح متخذاً منه مكاناً للهجوم عليه هو نفسه.. على المسرح التقليدي الإيهامي وباستخدام تقنيات العرض المسرحي، على نحو مغاير للمألوف والمعتاد[٢٣].

وقد عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى في فرانكفورت في الثامن من يونيو سنة ١٩٦٦، على مسرح «Theater am Turm» من إخراج كلاوس بايمان الذي أصبح الآن من أبرز مخرجي المسرح الألماني وأهمهم، والذي يعمل حالياً مديراً لمسرح «البورج» أعرق المسارح النمساوية. وقد كان استقبال الجمهور للمسرحية في ليلة العرض الأولى إيجابيا، كما أشرنا، فقد شاهدها جمهور من النقاد والفنانين الذين تفهموا مدى جدية القضية التي يعرض لها المؤلف، ووصلتهم رسالته. ولكن ليلة العرض التالية مباشرة حملت معها الكثير من المشاكل؛ فقد كان معظم جمهورها من الشباب الذين قاطعوا الأداء بالصياح والهتافات وسب المؤلف والممثلين في بعض المواضع، وقد أدى ذلك إلى إعاقة سماع بعض جمل الممثلين، وتجاوز بعض الجمهور ذلك في محاولة للاشتراك مع الممثلين في الأداء، على نحو أو آخر، وتحول الموقف إلى موقف شبه عبثي، خاصة أن كاميرات التليفزيون كانت هناك من أجل التصوير، فاهتمت بتصوير ما يحدث بين الجمهور أكثر من اهتمامها بما يجري في الساحة المخصصة للتمثيل[٢٤]. لقد بدا الأمر وكأن لسان حال الجمهور يقول: لقد قبلنا التحدي فإذا كانت المسرحية تقوم في جانب منها على سب الجمهور، وعلى استفزازه وتحديه،

فلابد أن يكون لنا نحن أيضاً حق الرد وحق اتخاذ موقف في مواجهة ذلك، ولعل هذا هو ما دفع المؤلف إلى رفض السماح بعرض مسرحيته فيما بعد، إلا أنه عاد وسمح بعرضها مرة أخرى؛ إذ قدمت على عدد من المسارح في أكثر من مكان داخل ألمانيا وخارجها، مع مطالبته بأن يتركز الاهتمام في الأداء على العرض الصوتي الجاد بدلاً من أن يقتصر التركيز على المرونة الجسدية والبراعة الحركية.

ولا تخرج بقية مسرحيات هاندكه الكلامية عن الإطار السابق نفسه، من حيث إن موضوعاتها تنصب بصفة عامة على استخدام اللغة وإكساب الحركة - سواء أكانت ذات بناء لغوى أم لا - معناها داخل الموقف المسرحي الذى يفرضه المؤلف، مع التركيز على العنصر الصوتي أكثر من أي عنصر آخر. فهذه المسرحيات تقوم على استخدام الأسلوب الشفاهي في التعبير الطبيعي الذى يتخذ أشكال الاعتراف والسب والتبرير والسؤال وانتحال الأعذار والتنبؤ، وتأنيب النفس وصيحات النجدة [٢٥]، كما أنها تحاكى - في سخرية - الحركات المصاحبة لتلك الأساليب التعبيرية على المسرح، ساعية إلى عدم إظهار العالم في شكل صور، بل تظهره في شكل كلمات، على ألا يؤخذ في الاعتبار أن العالم شئ يقع خارج نطاق هذه الكلمات؛ إنه العالم القائم داخل الكلمات نفسها.. وتهدف الكلمات التي تتكون منها هذه المسرحيات، في النهاية، إلى إعطاء مفهوم للعالم لا مجرد صور عنه[٢٦].

وتختلف مسرحية (نبوءة) التي عرضت في العام نفسه (١٩٦٦) عن مسرحية (سب الجمهور)، على مستوى البناء الذى يتسم بالشكلية المفرطة، وإن كانت تتفق معها في الرسالة؛ فهي تتألف من مائتي جملة متشابهة في الطول وفي قيامها على المقارنة والإطناب، وتنتهي دائماً في الزمن المستقبل وقد وزعت هذه الجمل بالتناوب على أربعة ممثلين لا يحملون أسماءً وإنما يشار إلى أشخاصهم بالحروف: أ - ب - جـ - د، وهذه الجمل تلفظ إما بطريقة فردية أو بطريقة ثنائية أو في شكل «كورس»، والجمل تبدأ قصيرة جداً ثم يزداد حجمها في مواضع ثم تعود إلى شكلها الأول في أغلب المواضع، وذلك مثل:

ب - الثور سوف يصدر خواراً كثور.

د - المجنون سوف يعدو كمجنون[٢٧].

وكل الجمل القصيرة تسير على المنوال نفسه، وهدف هاندكه من ذلك لا أن يتتبع المتلقى الجمل بحثاً عن معانيها المباشرة أو البعيدة، وإنما باعتبارها علامات صوتية ذات إيقاع ونغم مثير، يساعد على ذلك طريقة أداء الممثلين الأربعة الذين ينهونها بعبارة «كل يوم سوف يكون مثل كل يوم آخر»[٢٨].

أما مسرحية (لوم أو تأنيب النفس) التي عرضت في العام نفسه أيضا، فهي مسرحية بلا قصة - بلا حبكة - إن صح التعبير، فالأنا فيها ليست «الأنا» الراوية، كما أنها لا تعبر عن ذات بعينها بل هي «الأنا» عند استخدامها في قواعد اللغة، وذلك بهدف إظهار أن أى تعبير فردى يتغير عندما يتم تصريفه أو إخضاعه لقواعد اللغة. ويأخذ التأنيب في المسرحية شكل الإخبار أو الشهادة، ويتخذ من الاعتراف الكاثوليكي نموذجاً له. ولأن المسرحية لا تعرض اعترافات شخصية بعينها، فإنها في كل مرة تعرض فيها تبدو كما لو أنها مسرحية جديدة تماماً. ويعتمد أداء هذه المسرحية على ممثل وممثلة، ولا يمثل جنس الشخصية أية قيمة في حد ذاته، فجمل هذه المسرحية تلقى بالتناوب بصوت خفيض أو مرتفع، ويحمل كل من الممثل والممثلة «ميكروفوناً»، وجميع الجمل تبدأ بالضمير «أنا»، ويبدو المسرح - كما في مسرحياته السابقة - عارياً من أى ديكور أو إكسسوار، ويظل مضاءً طوال فترة العرض، لتأكيد آنية الحدث وجعل زمن العرض هو الزمن نفسه الذى يعيش فيه المشاهد، إمعاناً في كسر الإيهام.

وتمثل مسرحية (صيحات النجدة) بعداً آخر في معالجات هاندكه اللغوية التي تنصب هذه المرة على إحساس الإنسان بالحاجة إلى النجدة، وبحثه الدائم عن الكلمة المناسبة لذلك وسط أكوام الكلمات التي تنهال عليه في حياته اليومية. فالكلمات والجمل تلقى بهدف الإيحاء بالبحث عن النجدة والحاجة إلى المساعدة، وعندما يعثرون في النهاية على الكلمة المناسبة يكونون في غير حاجة إلى نجدة أو مساعدة؛ ففي حالة تمكنهم من الصياح بها وشعورهم بالارتياح نتيجة ذلك، تكون هذه الكلمة قد فقدت معناها!

ويقول هاندكه في مقدمته لهذه المسرحية:

«من الممكن أن يشترك في تأدية هذه القطعة الكلامية من الأشخاص أي عدد، وإن كان من الضروري ألا يقل عددهم عن اثنين.. من الممكن أن يكونوا من الرجال ومن الممكن أيضاً أن يكونوا من النساء، ومهمة هؤلاء الأشخاص المتكلمين هي أن يبينوا الطريق الممتد فوق الجمل الكثيرة والألفاظ الكثيرة إلى الكلمة المطلوبة وهي كلمة النجدة»(٢٩).



ومسرحية (كاسهار) هي المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات هذه الفترة (عرضت ٦٨/٦٩) التي يستمد هاندكه موضوعها من بين مجموعة وقائع تاريخية من القرن التاسع عشر، وتدور حول شخصية «كاسبار هاوزر». ولكن هدفه لم يكن إعادة سرد حكاية هذه الشخصية، كما قد يوحي بذلك عنوان هذه المسرحية؛ فقد ظهرت هذه الشخصية فجأة في «نورنبرج»: شخص بدائي غير متحضر لا يعرف كيف يتكلم، وقد عاش في عزلة طويلة محبوساً عن العالم في مكان ما، ثم قتل في ظروف غامضة.

لقد اتخذ هاندكه من حكايته نموذجاً لتوصيل فكرته عن إمكان وجوده بين أناس يدفعونه دفعاً إلى الكلام، إلى الدرجة التي تتحول فيها اللغة إلى أداة للتعذيب؛ لا وسيلة للفهم والاتصال. والمسرحية تطرح مجموعة من التساؤلات حول إمكان أن يجد ذلك الإنسان لنفسه مكانا في ذلك المجتمع، وهل يمكنه أن يتعرف كل ما يحيط به وبالتالي يتعرف نفسه. إنه في البداية لا يعرف سوى جملة واحدة أخذ يرددها:

«أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة»(٣٠).

ويتفرع الحدث في هذه المسرحية إلى ثلاثة روافد:

أولاً: تحرك «كاسبار» فوق خشبة المسرح ومحاولة لمس كل شيء حوله، ثم التعامل معه بطريقته الخاصة بعد أن كان يتحاشى كل شيء.



ثانيا: أثناء وبعد تعامل «كاسبار» مع ما يحيط به من أشياء، مثل الكراسي والمنضدة والدولاب، يلفظ جملته التي يكررها دائماً : «أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة».

ثالثاً: يحاول الملقنون، وعددهم ثلاثة، حمله على الكلام دون أن يظهروا على المسرح، وقد تأتي أصواتهم من خلال شريط تسجيل وهم يتكلمون دون رفع نبرة الصوت أو خفضها، ودون استخدام وسائل التعبير المألوفة التي تعبر عن المشاعر الطبيعية أو حتى غير المألوفة..إنهم يتكلمون كلاماً مفهوماً ولكنهم يمثلونه، وتتخذ أصواتهم هيئة الأصوات التي تختلط بمعينات تكنولوجية، كأصوات المتحدثين في التليفون أو الساعة الناطقة وأصوات مذيعي الإذاعة والتليفزيون، وطريقة كلام مذيعي مباريات كرة القدم والمعلقين في أفلام «الكارتون» الأمريكية، وموظفي السكك الحديدية الذين يعلنون عن قيام ووصول القطارات.. وهكذا [٣١].

والنص مكتوب في صورة «سيناريو» شديد التعقيد؛ إذ ينسج المؤلف من هذه الروافد الثلاثة حبكة المسرحية التي تنصب أحداثها على استجابات «كاسبار» وردود أفعاله في مواجهة ملقنيه الذين يسلطون كلامهم عليه ويحاصرونه؛ كأن يقال له:

«الجملة أكثر نفعاً من الكلمة، فالجملة يمكنك أن تنطقها إلى نهايتها.. يمكنك أن تنال الراحة والبهجة بالجملة.. يمكنك أن تشغل نفسك بالجملة وأن تكون في هذه الأثناء قد تقدمت إلى الأمام بضع خطوات.. يمكنك بالجملة أن تصنع وقفات وأن تلعب بكلمة على كلمة.. يمكنك بالجملة أن تقارن كلمة .. بكلمة»[٣٢].

وهو، في مواجهة الحصار المفروض عليه، قد يكرر جملته نفسها مدافعاً بها عن نفسه، وقد يأتي بفعل مادي أو يلزم الصمت والسكون، ثم يعاود الاستمرار مرة أخرى في مقاومة ضغط الكلمات.. يتلعثم ويحرف في الجملة الوحيدة التي يتقنها إلى أن يجبر على الصمت مرة أخرى، بعد أن تضيع منه جملته التي نجح الملقنون في تدميرها بما يسلطونه عليها من جمل ونماذج كلامية. ويبدأ «كاسبار» في الاقتراب من تكوين بعض الجمل السليمة، ويتطور به الأمر إلى أن يبدأ في الكلام أمام الميكروفون بصوت يشبه صوت الملقنين.

تبدأ قضية «كاسبار» الأساسية مباشرة، إذن، بتخليه عن جملته المعهودة، ومحاولته ترديد النماذج المفروضة عليه، بهدف التنوير والمقارنة والتعريف، ويبدو من خلال استخدام هذه اللغة المنظمة غير المضطربة كأن هناك طريقاً قد فتح أمام «كاسبار» للتمدن والانفتاح على العالم الذي يعد بالنسبة إليه مجرد نسق كلامي منظم، ولكن يبدو أيضاً أن ذلك قد كلفه الكثير؛ فبعد أن كان الملقنون يحثونه على الكلام تحول تحريره ـ كلامياً ـ إلى نوع من القسر والإذعان والتبعية والطاعة، وما يلبث أن يظهر على المسرح أكثر من «كاسبار»: كاسبار رقم واحد وغيره وغيره حتى رقم خمسة، وكلهم يحاولون تقليده.. لقد أصبح «كاسبار» قابلاً للإبدال.. لقد أصبح له نظراء يحاولون بشتى الطرق تعويق «كاسبار» الأصلي عن الكلام بما يحدثونه من جلبة وضجيج، مما يضطره إلى رفع صوته.. وفي النهاية تصبح جدوى النظام الكلامي الذي توصل إليه موضع تساؤل، وذلك عندما يجهز على مونولوجه الأخير ما يحيط به من ضجيج شديد من كل جانب. وبهذا تنتهي هذه المسرحية التي تكاد أن تكون بحثاً منهجياً فلسفياً عن اللغة.

دراما بلا كلمات

عندما عرضت مسرحية هاندكه التالية (القاصر يريد أن يصبح وصياً) عام ١٩٦٩، أثارت الكثير من ردود الأفعال؛ فقد فاجأ الجميع ذلك المؤلف الذي ملأ الدنيا ضجيجاً ببحثه في المشكلات الفلسفية والاجتماعية للغة

بمسرحية لا تلفظ فيها كلمة واحدة.. مسرحية «بانتوميمية» كما أسماها النقاد، كأنه قد فرغ من مشكلة اللغة ووجد الحل فى العدول عن استخدامها والاكتفاء بالعناصر المرئية فى العملية المسرحية، مع تقييد العناصر السمعية لتقف عند حدود الأصوات المجردة وصوت الموسيقى. وربما يقال إنه قد قام بذلك لأنه لم يعد لديه ما يضيفه فى هذا الصدد، أو ليأسه من الاستمرار فى طرح الأبعاد المختلفة لمشكلة الكلام - (اللغة) - فى المسرح، ولكن المتابع الجيد لمسرحياته السابقة سرعان ما يكتشف أن ذلك التحول كان تطوراً طبيعياً ومتوقعاً من هاندكه؛ خاصة أن مسرحياته السابقة كانت أقرب إلى «السيناريو» بتفاصيله وإشاراته المعقدة، منها إلى المسرحية التى تعتمد على الحوار المسرحى.

ويعتمد هاندكه فى بناء مسرحيته (القاصر يريد أن يصبح وصياً) على شخصيتين: القاصر والوصى، ويعرض من خلال أحد عشر مشهداً صامتاً صوراً عدة عن العلاقة المتوترة بين الطرفين، التى تقوم فى أساسها على السيادة والتبعية ومحاولات الفكاك والاحتجاج للإفلات من ضغط القهر؛ فالقاصر يظهر فى المشهد الأول وهو يقضم تفاحة يخرجها من جيب سرواله ويأتى عليها.. المكان خالٍ تماماً إلا من قطة إذا قدر أن تظل هذه القطة على خشبة المسرح ! وعند دخول الوصى يستمر القاصر فى تناول التفاحة الثانية بشئ من الارتباك، تحت تأثير نظراته التى تجبره على التوقف وإمساك بقايا التفاحة فى يده، وما يلبث أن يحل الظلام ويسمع المتلقى صوت مجموعة أنفاس مختلطة ومتلاحقة عبر السماعات المختلفة.

وفى المشهد التالى مباشرة، يقوم كل منهما بترتيب البيت من الداخل، بعد أن يوقد الوصى مصباحاً غازياً، ويقومان معاً بترتيب المنضدة والكراسى فى الحجرة. يحضر القاصر الجريدة للوصى ويخرج من جيبه كتاباً ويبدأ فى القراءة.. يبدأ الوصى تدريجياً فى تكوير الجريدة أثناء قراءته لها، ويترك القاصر الكتاب، ويشرع فى تقليد الوشم المرسوم على ظهر يد الوصى على ظهر يده هو، ولكنه يتوقف عن ذلك الفعل عندما يرمقه الوصى الذى ينهض ويقوم ببعض الأفعال والآخر يتبعه، فالوصى يخلع حذاءه الطويل ، ويلقى به فى الحجرة كيفما اتفق، والقاصر يقوم «بالترتيب». وبينما يقوم الوصى بقص أظافره ينزع القاصر بعض أوراق «النتيجة» ثم يقوم بجمع الأظافر، إلا أن هذه الأفعال تنتهى بثورة احتجاج من القاصر الذى يلقى الوصى ببعض النباتات.. يعاودان بعد ذلك الجلوس إلى المنضدة والقاصر ينزف دماً من أنفه؛ إذ يصاب عندما يفشل فى الإمساك بما يلقى به الوصى إليه من زجاجات وأطباق وكؤوس.. الوصى يتجول فى كل أنحاء المنزل فى حالة حيرة وتردد والقاصر يتبعه ويشاركه تلك الحيرة، ويخرج الوصى ويمنع القاصر من الخروج خلفه، وتتوالى مجموعة الأفعال وردودها من الطرفين، إلى أن يظهر القاصر وحده وقد أحضر حوضاً من «الصاج» ووضعه على الأرض ثم صب فيه الماء.. يلقى بالرمال فى هذا الماء بملء يديه لتنتهى المسرحية.

وقد أدى اعتماد المسرحية على الحركة فقط وخلوها من الكلمة، إلى بطء الأحداث وخلو العمل من الإثارة الكافية لربط المشاهد بالعمل، وهذا ما عبر عنه الناقد رودلف كرامر الذى كان أول المتحمسين لمسرحية (سب الجمهور)، والذى يذهب إلى أن ذلك العرض لم يكن يستحق حتى عناء المشاهدة (٣٣).

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: هل يقنع المتلقى بأن ما حدث أمامه على المسرح لم يكن عملاً رمزياً أو عرضاً من عروض «البانتومايم» ؟ وهل يقنع بأنه لم يكن لذلك العرض أبعاد تتجاوز ما رآه من أحداث، وأن اسم المسرحية نفسه يبدو كأنه مجرد اسم من تلك الأسماء التى يصنعها الفنانون التشكيليون على أعمالهم الفنية فتبدو غامضة أحياناً، أو بلا معنى يمت للعمل الفنى بصلة مباشرة أحياناً أخرى؛ فمشاهد العرض ظل مدة

ساعة كاملة يشاهد مجموعة من الأفعال المتتالية التى يراها فى الحياة العادية اليومية، ولن يستطيع أن يستخرج منها أى معنى لما يراه إذا لم يستوعب أن المقصود من ذلك العمل أنه يروى من منظوره هو؛ أى من منظور المشاهد، كأننا أمام سيناريو لفيلم سينمائى يروى أحداثه شاهد عيان عن قاصر قتل وصيه باستخدام آلة حادة، وهنا تصبح الإرشادات المسرحية ذات أهمية كبيرة فى تأكيد ذلك، كما تصبح لترجمتها وتحويلها إلى حدث مرئى أهمية أكبر فى توصيل المعنى، ويكون مفتاح تفسير العمل نابعاً فى المقام الأول من ذهن متلقيه، وبالتالى يختلف هذا التفسير من شخص إلى شخص آخر.

لم يعد بيتر هاندكه إلى كتابة مثل هذا النوع من المسرحيات إلا بعد قرابة ربع قرن عندما كتب مسرحيته الأخيرة (عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً)، وذلك كى تعرض فى مهرجان «سالزبورج» عام ١٩٩٢، وقارئ هذه المسرحية يلمس أنه قد وصل بإبداعه فى هذا المجال إلى مفترق طرق، وأن عليه أن يتوقف قليلاً ليعيد حساباته. وتجرى أحداث هذه المسرحية فى أحد الميادين العامة من منظور وخيال أحد الجالسين فى ميدان ما، مستعرضة الصور والأحداث والأشخاص الذين يمكن أن تتوالى أمامهم، بالإضافة إلى الصور التى تصور خلفيات هذه الأحداث والاستدعاءات المرتبطة بها، وذلك كله من خلال مجموعة من القصص القصيرة جداً التى لا نهاية لها، مما يمكن أن يحدث فى اليوم الواحد فى أحد الميادين. إن هذه القصص أو المشاهد تتوالى على نحو متصل، وقد لا يكون بينها أية صلة، وقد يكون بعضها تعليقاً على بعضها الآخر. وقد اختمرت فى ذهن هاندكه فكرة هذه المسرحية عندما قضى فترة بعد ظهر يوم كامل جالساً فى أحد الميادين يقلب النظر هنا وهناك، وفى تلك الأثناء جاءت إحدى سيارات نقل الموتى وسحب أحد النعوش من أحد البيوت؛ حيث حُمل إلى العربة التى سارت به من حارة إلى حارة أخرى، وبعد خمس دقائق فقط ذاب كل شئ، وقد كتب هاندكه هذه المسرحية لا ليصور مثل هذه المشاهدات من الحياة اليومية، بل ليصور بعضاً من الصور العميقة التى يمكن للإنسان أن يراها ولا يحتاج لإزائها إلى كلمات. وبعد هذه المشاهد العميقة، يفسح مكاناً للرؤى والهلاوس، لتظهر أو تطفو على السطح شخصيات مقدسة أو مسرحية أو هزلية من داخل ذاكرة ومخيلة ذلك الشخص الجالس فى الميدان؛ فهناك شخصيات عابرة تظهر وتختفى. وعندما سئل هاندكه فى حديث صحفى عن مدى صعوبة أن يشارك الإنسان فى مشاهدة مسرحية بلا كلمات؟ أجاب قائلاً:

«لا أعرف فهذا يتوقف على المشاهد نفسه، هناك قصص فى المسرحية ولكن على نحو شديد التجزئة، وغالباً ما تشى القصص غير المكتملة بأكثر مما تقوله عندما تروى كاملة، وهذه إمكانية يبدو لى على كل حال أنها طبيعية، لقد فكرت فى ذلك طويلاً ولكنى فشلت فى تحقيقه مرة، لقد بدأت منذ خمسة عشر عاماً فى مسرحية صامتة ولكنها لم تكتمل؛ إذ لم أستطع الربط بين الأحداث، وكان من المتوقع أن يصبح ذلك رمزياً، وهنا مكمن الخطورة، ولكنى أعتقد أننى قد وصلت هذه المرة بالأمر إلى غايته»(٣٤).

وكما أخرج كلاوس بايمان مسرحية هاندكه الأولى ـ كما ذكرنا ـ ومسرحية (القاصر يريد أن يصبح وصياً)، فقد أخرج أيضاً هذه المسرحية التى يستمر عرضها ساعتين كاملتين، دون أن تكون هناك أية فترة راحة، ولكن تتخللها دائماً فترات من الصمت والسكون؛ فالمسرحية تمثل نوعاً من الخلاص مما هو درامى فى الكلمات والحوار، لتقدم فى النهاية دراما بلا كلمات .

المصادر والمراجع

١ ـ انظر: Brauneck, Manfred: Theater im20 Jahrhundert, Rowohlts Enzyklopadie, Hamburg, 1986 S. 15 FF.

٢ ـ كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص٧.

٣ ـ أرسطو، طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، ١٩٥٢، ص٢٢.

٤ ـ جوليان، هلتون: العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة د. ت ص٢٧.

٥ ـ انظر: Rischbieter, Henning und Berg, Jan (Hrsg), Welt Theater 3 Aufl, Brauschwig, Westermann, 1985 S.5

٦ ـ أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول، ١٩٧٠، ص٣٨٦.

٨٧ ـ أندريه فيليه، علاقة الممثل والمتفرج كظروف معمارية في: أبحاث في الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص١١٢.

٩ ـ جاك بوليري: الصورة الكاملة والفضاء المسرحي الجديد، المرجع السابق، ص١٥٩.

١٠ ـ جاك بوليري: المرجع نفسه، ص ١٦٤ .

١١ ـ انظر: Brauneck, Manfred S. 176 FF

١٢ ـ حمادة إبراهيم: المسرح المعاصر (من المعارضة إلى الإبداع) دار الفكر العربي د. ت، ص٥٧، ص٨٥.

١٣ ـ أنطونان آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد أحمد، دار النهضة العربية، ١٩٧٣، ص٥١.

١٤ ـ المرجع السابق، ص٥٩ .

١٥ ـ المرجع السابق، ص ١٦٩.

١٦ ـ لمزيد من التفاصيل عن هذا العرض انظر مجلة المسرح، العدد «٥٩»، أكتوبر ١٩٩٣، ص١٤٣ ـ ١٤٤.

١٧ ـ انظر: Innes, Christopher: Modern German Drama "A study in form, Cambridge University Press, 1979 p. 5

١٨ ـ انظر: Schauspielführer A-Z Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Band 1 (A-K), 1988 S. 490

١٩ ـ انظر: Spectaculum (Materialien zu Spectaculum (1-25) Zusammengestellt von Manfred Ortmann, Suhrkamp Verlag, 1984 S. 169 F:

٢٠ ـ انظر: Spectaculum S 169 F.

٢١ ـ انظر: Renner, Rolf Günter: Peter Handke, J.B Metzleische Verlags-Buchhandlung, Stutgart, 1985 S. 34.

٢٢ ـ انظر: Dürrenmatt, Friedrich: Theater Essays and Reden, Diogenes Verlag, Zürich, 1973 S. 105.

٢٣ ـ انظر: Schultg, Uwe :Peter, Handke, Friedrich Verlag Veller bei Hannoven, 1973 S. 105.

٢٤ ـ انظر: Scharang, Michael (Hrsg) uber Peter Handke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 S. 117f.

٢٥ ـ انظر: Handke, Peter: Bemerkung zu meinen Sprechstücken, in Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Suhrkamp Verlag, 15 Auflage, S. 95.

٢٦ ـ انظر: Handke : S. 95.

٢٧ ـ انظر: Handke : Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstüke S.53.

٢٨ ـ انظر: Handke:S.65

٢٩ ـ مصطفى ماهر، بيتر هاندكه وصيحات التجديد، مجلة المسرح، العدد السابع، السنة الأولى ديسمبر ٨١ ـ يناير ٨٢، ص٢١.

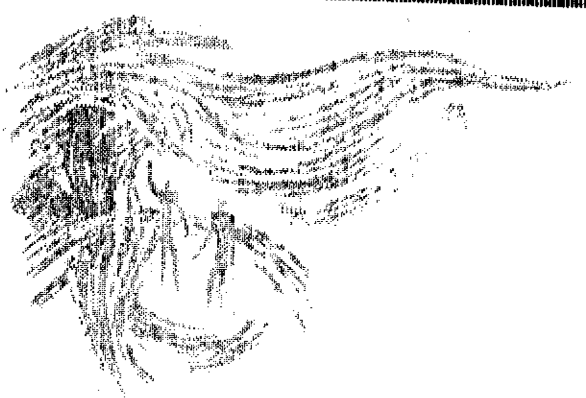
٣٠ ـ بيتر هاندكه «كاسبار» ترجمة وتقديم مصطفى ماهر، روائع المسرح العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢١.

٣١ ـ المسرحية ، ص٩ ، ص١٦ .

٣٢ ـ المسرحية، ص١٧ .

٣٣ ـ انظر: Schultz une S.112

٣٤ ـ انظر: الترجمة الكاملة للملك الحوار في مجلة المسرح، يناير ١٩٩٣، ص ٦٤، ترجمة محمد شيحة.



التعبير الجسدى للممثل*

چان دوت **

تقديم

إذا أتيح لنا أن نوازن العمل الدرامى بالسمفونية الموسيقية، لاستطعنا أن نقول إن الممثل - تحت إشراف المخرج الذى هو فى مقام قائد الأوركسترا - يعد فى الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها: عازف الآلة لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسّه الفنى نصًا مكتوبا، كما يترجم الموسيقى الفاصل الموسيقى؛ ثم هو آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، فى فنّه، إلا بصوته وإيمائه وأداء جسمه.

والمعروف أن الإنسان حينما يقوم بعرض قصة أو حكاية خيالية أمام أناس آخرين عن طريق هذه العناصر الثلاثة، فذلك يعنى أننا بصدد عمل مسرحى؛ أما إذا غاب واحد من هذه العناصر الثلاثة، فهذا يعنى أننا بصدد عملية إلقاء، أو إيماء، أو رقص. إن الأعمال المسرحية العظيمة جميعا، فى شتى العصور وسائر البلدان، تتطلب هذا الأداء المتكامل. وليس هناك ممثل عظيم لا يجيد استخدام جسده وصوته ووجهه فى وقت واحد.

ومما يجدر التنوية إليه، أننا نعانى من الآثار الوخيمة لعصر تردت فيه عملية التعبير الجسدى للممثل، وتضاءلت حتى بلغت أدنى مستوى لها. إننا، فى أغلب الأحيان، لا نشاهد سوى مسرح «أدبى» يتم عن طريق الإلقاء الجيد المتميز، هذا صحيح، ولكنه بعيد عن الأداء الكامل المتكامل.

وغنى عن البيان أن كثيرين من رجال المسرح قد ندّدوا قبلى بسلبيات ومثالب مسرح التسلية والتسالى.

لقد كانت هناك ردود فعل عنيفة ولاتزال، سواء فيما يختص بالعروض أو فيما يختص بتكوين الممثلين الشبان. وصار من الجلى الواضح أن المسرح اليوم يسعى إلى حقيقته ويبحث عن هويته الأصيلة، ويكاد أن يبلغها، وذلك فى شكله البدائى الأول. ولا يمنع هذا الوضع من

* المقدمة والفصل الأول من كتاب بعنوان التعبير الجسدى للممثل، نشر المكتبة المسرحية، باريس، رسوم روليه فورست.

** ترجمة حمادة إبراهيم، أستاذ الدراما بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

أن نجد طالب التمثيل لا يصادف في قاعات الدرس سوى أساتذة في الإلقاء وفي الكتابة وفي الإخراج وفي التنكر (الماكياج)... إلخ، ولكن أحداً لا يأخذ بيده ويعلمه كيف يعبر بجسده؛ ذلك الجسد الذي سيعرضه، طيلة ساعات، أمام أعين المئات من المشاهدين. ولقد طالب بعضهم بتخصيص درس للإيماء أو الحركة، أو بمعنى أوضح درس للبنتوميم أو التمثيل الصامت، ليس لتخريج ممثلين متخصصين في هذا الفن، وإنما من أجل أن يدرك طالب التمثيل أنه - بالإضافة إلى لسانه الذي يلقي به روائع الشعر أو النثر - يمتلك رأساً وعينين وذراعين وساقين يستخدمها في مئات الظروف والملابسات الحياتية، لكنه يرفض أن يفيد منها على خشبة المسرح.

والنتيجة دائما واحدة: فإذا كان الممثل ممثلا عظيما أو موهوبا، فإنه يدرك بحسّه الفني، وبالغريزة، أسرار البلاغة الجسدية، ويتم ذلك في بطء شديد وتردد، وعن طريق التجريب والاختبار؛ مما يضيع عليه الكثير من الوقت ويكلفه العناء والجهد. أما إذا كان الممثل من النوع العادي أو المتواضع، فإنه يبقى على ما هو عليه، مجرد فنان في الإلقاء، مع اختلاف أو تباين نصيبه من المهارة.

إن هدفي هو أن أقدم لطالب التمثيل منهجا واضحًا، منطقيا ثابتا، يستطيع بفضله أن يدرّب جسمه كما «يدرب» صوته طبقا لقواعد الإلقاء التي يجدها في أحد الكتب المتخصصة في هذا المجال.

أعتقد أن من المفيد أن يكون هناك كتاب دراسي، وها هو ذا. هذا الكتاب لا يمكن، ولا ينتوى، أن يحل محل الأستاذ أو التدريس الشفهي المباشر والخبرة العملية الشخصية.

*

وأنا لا أزعم أن كل ما أقوله في هذا الكتاب جديد لم يسبقني إليه أحد. فهناك مناهج أخرى للتعبير الجسدي. أنا أعرف هذه المناهج، وقد تم تدريسها شفاهة. وهذا المنهج الذي نحن بصدده كان واحدا من هذه المناهج التي درست شفاهة طوال سنوات كاملة لمئات الطلاب. وقد كان مادة لعدد من التجارب والخبرات ولبعض التغييرات والتعديلات التي استهدفت دائما الوصول إلى الأفضل والأكمل.

إن جزءاً مما أورده بين صفحات هذا الكتاب قد تعلمته أنا من بعض الأساتذة الذين أقر لهم بالوفاء والعرفان. ومما لا شك فيه أنني لو لم أحضر الدروس التي كان يلقيها المخرج العظيم «شارل دولان» حول فن الارتجال بنوع خاص، لما قدِّر لهذا الكتاب أن يرى النور.

لقد اكتشفت بنفسي وجربت مناهج أخرى. إن المهم هو الفائدة التي نجنيها من هنا وهناك.

ومن المعروف أن التدريس لا يخلق المواهب. ولكننا نستطيع أن نأخذ بيد الطالب الموهوب ونوفر عليه الوقت والجهد، ونجنّبه الكثير من التجارب المؤسفة العقيم.

في الجزء الأول من هذا الكتاب، سوف يحاول الطالب أن يحسّن من أداء جسده من خلال: الاسترخاء، والتنفس، وأداء كل عضلة من العضلات. على شاكلة عازف البيانو الذي يستخدم كل أصبع من أصابعه في صبر ومثابرة.

وما أن يعرف الطالب جسمه حق المعرفة، حتى يستطيع تسخيره لإرادته.

*

بعد ذلك، وفي الفصل الثاني، سيحاول من تلقاء نفسه، وبمساعدة النصائح والرسوم ومبادئ التشريح وعلم الجمال المقدمة له، سيحاول أن يجد الحلول للقضايا والمشكلات التي تنتظره على خشبة المسرح: كيف يقف وكيف يمشي، ويجري، ويتوقف فجأة، ويصعد السلالم ويهبطها، ويجلس، ويسقط ميتا.. إلخ.

*

وأخيرا، وبعد أن يصبح فى حوزة الطالب جسم «مطيع» قادر على التحرك فى يسر وسهولة، سيخوض تجربة التعبير الجسدى بمعنى الكلمة: سيضيف إلى المشية المعدّلة، وهى موضوع الجزء الأول، التعبير الجسدى المطلوب. فمن المعروف أن «آرباجون» بطل (البخيل) لموليير لا يمشى كما يمشى الإسكندر الذى لا يمشى بدوره كما يمشى «سكبان». كذلك فإن آرباجون هذا أو سكابان، هل هو سعيد، أم هو شقى، ثم هل هو يمضى إلى هدف محدد أو يخبط خبط عشواء بلا هدف محدد أو غاية.

إن «وعى» الممثل بجسده، هذا الوعى الذى يجعل الممثل، حتى وهو فى حالة جمود، يحتفظ بأهميته (على شاكلة الممثل العظيم الذى يحتفظ بهيبته حتى فى لحظات صمته)، سوف يكتسبه الطالب بفضل التدريبات العسيرة والشيقة، فى الوقت ذاته، الخاصة بالقناع، التى سنفصل القول فيها فى الفصل الثالث.

وليكن الأمر واضحا منذ البداية، فليس المطلوب هو أن يتدرب الطالب على الأداء التمثيلى مع استخدام القناع، فهذا تخصص آخر، إن المهم والمطلوب هنا هو أن يضطر الطالب جسده إلى التعبير؛ أى أن يحاول الطالب التعبير عن طريق الجسد وحده، بعد أن عزل وجهه بالقناع.

كما أن الغرض ليس هو تحويل الممثل إلى ممثل بانتوميم أو ممثل صامت، ذلك أن التمثيل الصامت يستبدل بالكلمة المنطوقة الحركة. أما الممثل، فهو يقرن الكلمة المنطوقة بالحركة الحقيقية.

وفى نهاية الكتاب سيجد الطالب أمثلة للنظر والتأمل، وهى أمثلة مقتبسة من المادة نفسها التى بحثت فيها عن تعليم الحقيقة والقوة والجمال التى يختص بها التعبير الجسدى، وهى صور لبعض الفنانين والراقصين من روائع فن التصوير والنحت العالميين.

الفصل الأول

التحكم فى الجسد والسيطرة عليه

قبل أن نشرع فى التدريبات الجسدية التى تمثل مادة هذا الفصل، ننبه إلى أننا لسنا هنا بصدد إكساب الجسم مزيدا من المرونة ومزيداً من القوة عن طريق تدريبات معينة، فمثل هذه التدريبات يمكن للطالب أن يجدها فى غير هذا الكتاب. وعلى كل، فإن كل ما من شأنه إضفاء المزيد من القوة والجمال على طبيعة الإنسان هو شئ مطلوب بالنسبة إلى الممثل. كل ما هناك أن على الممثل تجنب التدريبات التى تؤدى إلى تصلب العضلات: فهو يحتاج إلى عضلات تتوفر فيها الاستطالة لا الاستدارة. ومن المعروف أن رياضة الملاكمة والمصارعة ورفع الأثقال تؤدى إلى تقوية العضلات وتضخيمها، كذلك فإن ركوب الخيل يشوّه الساقين ويفسد طريقة المشى . وعلى النقيض من ذلك، فإن التنس يكسب الإنسان سرعة البديهة والتصرف والمرونة، والسباحة تعد رياضة كاملة متكاملة. كما أن رياضة الشيش تكسب ممارسها حضور الذهن والدقة ومرونة الذراعين والصدر. أما رياضة التزلج على الجليد فهى تكسب التوازن. ومن ثم كانت هذه الأنواع من الرياضة هى التى يستحب للممثل أن يمارسها لأنها تساهم إلى حد كبير فى إعداده وتشكيله.

إننا بصدد إكساب الجسم مزيداً من التعبير، بصدد إكساب الآلة كمال الأداء، وجعل كل عضلة أوكل مجموعة من العضلات مستقلة عن الأخرى

تماما كعازف البيانو حينما يتعامل مع مفاتيح آلته. فإنه يرفع السبابة أو الخنصر أو البنصر إلى أعلى ارتفاع ممكن، وذلك دون أن تتحرك بقية اليد أو يؤثر ذلك على وضع الأصابع الأخرى فوق المفاتيح.

(١) الاسترخاء

قبل أن نشرع فى تدريب كل جزء من أجزاء الجسم، يجب أن ندربه على الاسترخاء الكامل. وهذا، فى رأى البعض، أصعب مما نظن.

هذه هي طريقة التدريب على الاسترخاء:

نبدأ ذلك بالتمدد على الأرض وإغلاق العينين. ومعنى ذلك أن ترخى عضلات الرقبة والذراعين والبطن والساقين، بحيث إنه لو رفع أحدهم يدك أو ذراعك أو ساقك يمكنه أن يتركها بعد ذلك تسقط كأنها شيء، كأنها جماد. ومعنى ذلك أيضا أنه يمكن في هذه الحالة لف الرأس أو إدارتها كما تلف الكرة بدفعة بسيطة، وكذلك البطن ينبغي أن تكون من المرونة بحيث تستجيب لأى ضغط باليد عليها.

عن طريق الاسترخاء يهيئ الممثل في ذاته المناخ الأفضل لتقمص الشخصية المطلوبة، وللحصول من الشخصية على مانريد منها على خشبة المسرح. فوق خشبة المسرح، يهيئ الاسترخاء للممثل فرصة التحكم في نفسه والسيطرة عليها، كما ييسر له عملية التنفس الحر.

أعرف ممثلا عظيما، وهو مخرج أيضا، حينما كان أحد الممثلين العاملين معه يتهيأ للدخول على خشبة المسرح، كان يربت يدى الممثل، وهما غالبا ما تكونان متقلصتين، ويجعله في حالة استرخاء.

وهناك وسيلتان أو تمرينان لاكتساب مثل هذا الاسترخاء:

التمرين الأول (انظر الشكلين ١، ٢) وهو يتلخص في جعل الكعبين تحت الردفين ثم قذفهما إلى أبعد مسافة ممكنة فوق الأرض كما نقذف حجرين أصمين.

التمرين الثاني: «تمرين النعش أو التابوت». يتصور الممثل نفسه متمددا داخل نعش (حتى لو لم يكن كذلك) ثم، على حين بغتة، يحاول أن يحطم ألواح النعش العليا والسفلى في وقت واحد، وذلك باستخدام عضلاته. وبعد ثلاث ثوان يخلد إلى الاسترخاء، ثم يعيد الكرة مرتين أو ثلاث مرات.

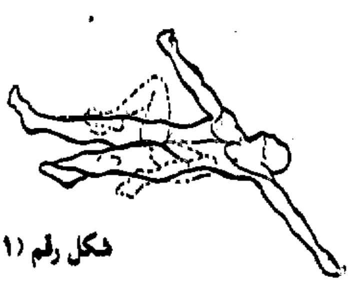
(٢) التنفس

حاول، والجسم في حالة استرخاء، إجراء عملية التنفس: تنفس منتظم، عميق، تحاول شيئا فشيئا أن تزيد من حجمه وقدرته. وعلى الطالب أن يوجه انتباهه إلى ذلك جيدا.

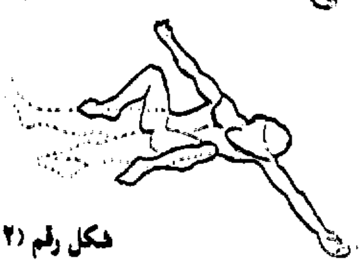
يقال إن الرجل يتنفس من بطنه. بينما المرأة تتنفس من صدرها. وهذا صحيح. فالمطربون الرجال يتمتعون جميعا ببطون قوية، في حين أن المطربات يتمتعن بصدور قوية. وتفسير ذلك أن تدريب التنفس المكثف الدائم الذى تضطرهم إليه طبيعة مهنتهم، يقوى العضلات التى يدربونها باستمرار.

وسواء أكان الممثل ذكرا أم أنثى، فهذه طريقة جيدة لتدريب جهازه التنفسى:

- ابدأ دائما بزفير عميق تطرد به ما في صدرك من هواء.
- استنشق بعد ذلك باعتدال.
- ألق في تلك الأثناء بيتا من الشعر [أو عبارة محفوظة].



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)

مع ملاحظة الآتى:

ا ـ أجودة الإلقاء.

ب ـ المحافظة على الرقبة والذراعين والساقين فى حالة استرخاء.

ـ حينما تفرغ من الإلقاء اطرد زفيرا عميقا.

ـ خذ شهيقا أطول.

ـ ألق العبارة السابقة مرتين.

وهكذا دواليك، مع زيادة عبارة فى كل مرة.

عند آخر عبارة فى آخر تمرين، يجب أن يكون الانتباه فى قمة التركيز على الاسترخاء الجسدى وعلى جودة الإلقاء. وبذلك، يعتاد الممثل رقابة مزدوجة تؤدى إلى تحديد دائرة الجهد. فهنا، الجهد المنصب على الإلقاء والتنفس ينبغى ألا يكون سببا فى توتر أو تقلص أعضاء الجسم.

وتتراوح الكفاءة الجيدة للتنفس بين ستة وسبعة لترات. واكتساب هذه الكفاءة يتطلب ترديد بيت الشعر أو العبارة حوالى عشر مرات.

حاول أن تفقد أقل قدر من الهواء عند إلقاء كل عبارة. والإلقاء الجيد يساعدك فى ذلك.

وهذا يعنى أن الاسترخاء العضلى والتنفس والإلقاء تنتظم جميعا فى دائرة واحدة من التضامن والتعاون.

٣ ـ تصحيح وضع الاسترخاء أثناء التنفس

لابد من تحرى الدقة فى وضع التمدد على الأرض: إن هذا الوضع يمهد لوضع الوقوف الصحيح.

حينما تتمدد على الأرض لا تكور الإليتين بالبقاء على «طرفى الردفين» كما فى الشكل رقم (٣) الذى يوضح الوضع الخطأ.

على النقيض من ذلك، حاول أن تلصق ظهرك بالكامل بالأرض بدءاً من أسفل الرقبة وحتى أسفل الظهر. وللحصول على هذا الوضع يلزمك أن تهبط بجذعك؛ بحيث يلتصق أعلى الردفين بالأرض (انظر الشكل رقم (٥)).

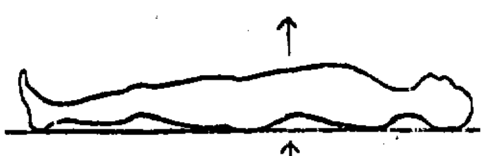
ومن ناحية أخرى، وجّه الذقن جهة الصدر.

فيما يختص بالتنفس، فإن السهمين فى الشكل رقم (٤) يوضحان لك طريقة عمل العضلات على البطن

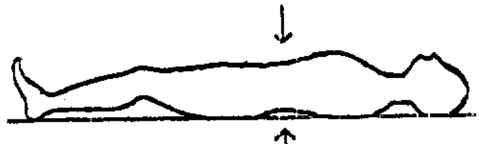
والظهر أثناء الزفير. الشئ ذاته فيما يتعلق بالشهيق، شكل رقم (٥)، فكما ترى، ينبغى أن نقلد قاعدة المنفاخ، وهذا منطقى، وليس كما يبينه الشكل رقم (٣) حيث الحقو أو أسفل الظهر يسير فى خط متواز مع جدار البطن فى عملية التنفس؛ الأمر الذى يضعف من قوة التنفس ويقلل حجمه.

٤ ـ وصف وضع الوقوف

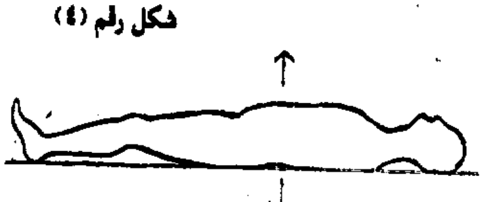
مما تقدم، يمكن أن نستخلص بعض المبادئ الخاصة بوضع الوقوف الصحيح، وأعنى بذلك وضع الوقوف



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)

تحت أشعة الكشاف وأنظار المئات من المشاهدين. ففى حالة الثبوت أو الجمود، ينبغى أن يحتفظ الممثل بتعبير معين، بسلطة، بدينامية. ونحن نرى الكثيرين من الممثلين الخرقاء الذين يؤدى هدم مبالاتهم وإهمالهم جسدهم ـ فى لحظات الجمود ـ إلى أن يصبح العرض خاليا من كل واقعية ومعقولية. كما نرى أيضا الكثيرين من الممثلين المتوترين الذين يحاولون بشتى الطرق جذب

انتباه المشاهدين أثناء فترات الصمت التى تفرضها ضرورات الإخراج، ولو كان ذلك على حساب العرض.

إن كل ما فوق خشبة المسرح يشارك فى العرض الدرامى. لا تكن غير مبال بالمرة، ولاتكن منفعلا لدرجة التوتر، بل كن متوجها بكل قوتك الداخلية والجسدية نحو «ما يجرى»، متأهبا للإنصات وللنظر وللتحدث أو التحرك.

ومن أجل إعدادك لذلك، سنقدم هنا وصفاً «الوضع الوقوف». يجب أن يسبق هذا الوضع كل تمرين، كما ينبغى أن يؤدى بعد كل تمرين. وسنطلق عليه ـ إذا شئت ـ «وضع الصفر». ينبغى أن يكون هذا الوضع قاعدة أو أساساً لما سيتعين عليك التعبير عنه فيما بعد: جسم شخصية معينة، فى مكان معين، فى عصر معين، بمشاعره وأحاسيسه. الشكلان ٦، ٧

الجسم يكون معتدلا بدءاً من قمة الرأس حتى العقب (الكعب) تبعا لخط «BO»، أى مائلا قليلا إلى الأمام.

بذلك يكون ارتكاز الجسم على منتصف القدم وليس على العقب. وهكذا يكون التوازن من الأمام للخلف هو الأفضل.

فى هذا الوضع يحاول الرأس أن يلمس نقطة خيالية فى أعلى ارتفاع، ويكون الذقن إلى الداخل.

أما أسفل الحوض فيكون متقدما إلى الأمام، كما هى الحال فى وضع التمدد على الأرض (انظر أسهم الشكل رقم ٦) ينتج عن ذلك مايلى:

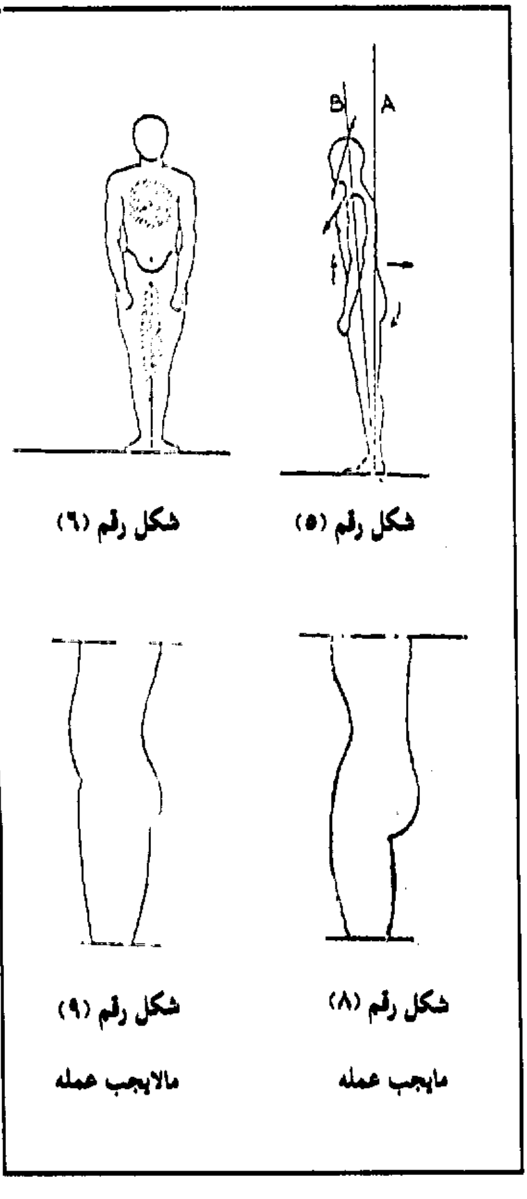
أ ـ تقليل تقوس الظهر.

ب ـ رفع الصدر ودفعه إلى الأمام.

جـ ـ وهذا بدوره يجعل الظهر مستقيما.

(انظر بخصوص هذا الوضع الشكلين ٨، ٩).

فى هذا الوضع يكون ثقل الجسم متجهاً قدر المستطاع ناحية الصدر. وحينئذ تبذل عضلات الساقين الداخلية جهداً من أجل حمل الجسم (انظر الشكل رقم ٦).



شكل رقم (٥) — شكل رقم (٦)

شكل رقم (٨) — شكل رقم (٩)

مايجب عمله — مالايجب عمله

وكل التفصيلات الخاصة بهذا الوصف، التى تعتمد على علم التشريح وعلم الجمال، سنجد تطبيقات لها فيما بعد.

٥ ـ التدريبات

انطلاقا من هذين «الوضعين الصفر»، وضع التمدد ووضع الوقوف، سنبدأ الآن سلسلة التمرينات التى تهدف إلى تحريك عضلة أو مجموعة من العضلات مع ترك بقية الجسم فى حالة استرخاء. وبذلك سنحصل على «تحرر الجسد» الذى سيساعد ـ فيما بعد ـ على تحقيق تقدم سريع فيما يختص بعلم الجمال (الاصطاطيقا) والتعبير.

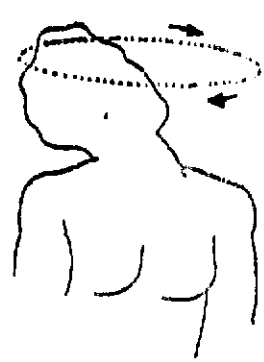
٦ ـ تحريك الرأس فى حركة دائرية دون الاستعانة بعضلات الرقبة إلا فى حالة رفعها خلال مسار الدورة، ثم تركها تسقط إلى الأمام، وإلى الخلف، كحجر ثقيل.

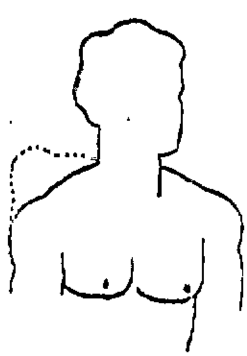
تحقق خلال هذا التمرين من وضع التوازن للجسم، ومرونة البطن واسترخاء عضلات الكتفين؛ وإذا وجدت أن عضلات السّمانة تشارك فى بعض مراحل الحركة، فذلك يعنى أن توازن الجسم غير صحيح (انظر الشكل رقم (١٠))

٧ ـ ارسم دائرة بأكبر اتساع ممكن بالكتف. كل كتف على حدة. مع ملاحظة أن يظل أعلى الجسم، بما فى ذلك الكتف الأخرى والرقبة، مرناً تماما وبمنأى عن هذه الحركة.

أثناء دورة الكتف، تكون الذراع متدلية كأنها شئ ميت لاحياة فيه (انظر الشكلين ١١، ١٢).

٨ ـ مد الذراعين جانباً، كما لو أنك تريد أن تلمس فى كل ناحية جداراً بعيدا جدا. ينبغى أن يشارك فى هذه الحركة الذراع كلها، والمعصم والأصابع. فى لحظة معينة أرخ الذراعين حتى المرفقين؛ حيث لايشمل الشد سوى الكتفين والجزء العلوى من الذراعين، فى حين يتدلى العضدان (مقدمة الذراع) والرسغان واليدان ويسقطان نحو الأرض ويتمايلان كرقاصى ساعة حائط، كأنما فقدتا كل قوة وحياة، وأصبحتا تخضعان لقانون الجاذبية، وفى النهاية تتوقفان عن الحركة. خلال ذلك ينبغى ملاحظة استمرار الجهد فى أعلى الذراعين والجسم. فى جميع الأحوال، يجب أن تكون الرقبة مرتخية وكذلك البطن (انظر الشكلين ١٣، ١٤).


شكل رقم (١٠)


شكل رقم (١١)


شكل رقم (١٢)

٩ ـ باعد قليلا بين الساقين للحصول على اتزان أكبر، ثم ابدأ التمرين كما بدأت التمرين رقم (٨)، ولكن مع تركيز كل الجهد على المنطقة المظللة بخطوط في الشكل (١٦). يتلخص التمرين في تحريك أعلى الجذع دون تحريك الرقبة أو أسفل الجذع أو الحوض. ومن الضروري الإشارة إلى أن التحريك المطلوب إنجازه في هذا التمرين سيكون ضئيلا نظرا لطبيعة التمرين.

١٠ ـ حرك اليد حركة دائرية؛ بحيث تكون الدائرة أوسع ما يمكن أن يسمح به التمرين. لاحظ ثبات الرقبة (شكل ١٥).

١١ ـ مع ضم القدمين، حاول تحريك الحوض حركة دائرية في خط مواز للجسم، وليس كرقصة هز البطن. لاحظ أن تكون الرقبة وأعلى الجذع والفخذان خارج التمرين (شكل ١٧).

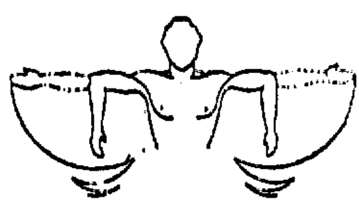
١٢ ـ من وضع التمدد على الأرض (الوضع صفر)، ارفع إحدى الساقين ثم ضعها، ثم ارفع الأخرى، مع التأكد من بقاء البطن في حالة ارتخاء أثناء عمل الفخذ والحقو (أسفل الظهر). هذا التمرين أسهل مما نظن عند أول محاولة.

بعد ذلك حاول رفع الساق وعمل دائرة، مع المحافظة على البطن في حالة الاسترخاء.

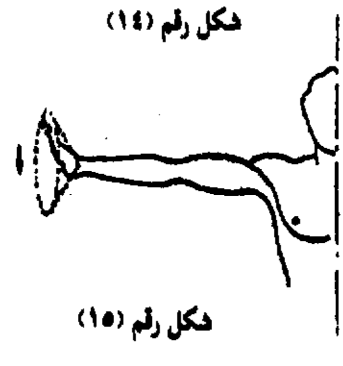
١٣ ـ في وضع الوقوف، ارفع إحدى الساقين لأعلى فوق الأرض مع بذل أقصى مجهود ممكن، بدءاً من الفخذ حتى أصابع القدمين؛ أوقف الحركة فجأة وائن الركبة من حركة رقاص الساعة. هذا التمرين تنويعة على الساق للتمرين رقم «٨» (شكل ١٨، ١٩).



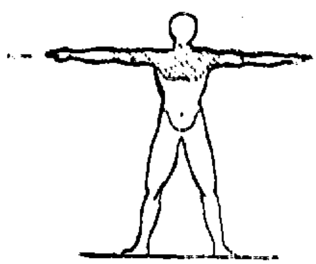
شكل رقم (١٣)



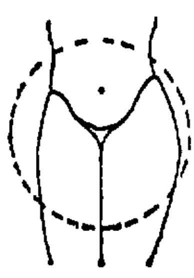
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٦)



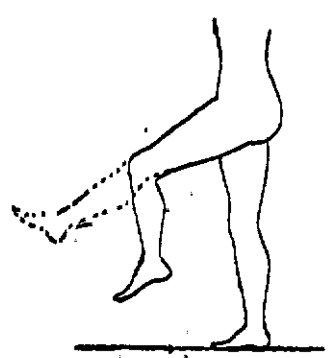
شكل رقم (١٧)

١٤ ـ فى وضع الوقوف، ارسم بطرف القدم حركة دائرية بقدر المستطاع، حاول توسيع الدائرة إلى أقصى مدى ممكن. التمرين يشبه التمرين رقم (١٠) الخاص باليد. ولما كان المجهود يتركز على أحد أطراف الجسم، فإن الصعوبة تكمن فى المحافظة على التوازن دون انقباض العضلات. يراعى المحافظة على وضع الصفر صحيحا (الشكل رقم ٢٠). فيما يختص بالتوازن فى هذا التمرين يمكن الرجوع فى الفصل الثانى إلى الجزء الخاص بالتوازن فى السير.

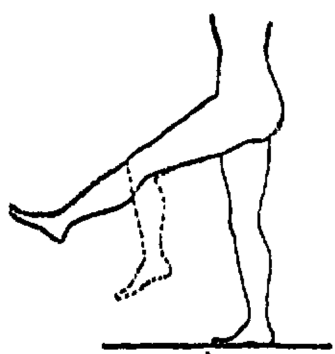
١٥ ـ تمدد على البطن، اليدان تحت الذقن متقاطعتان. حرك الرقبة فى حركة دائرية هادئة. بعد ذلك، ودون أن توقف هذه الحركة، عليك بقبض وإرخاء عضلات الردفين فى حركة فجائية، وذلك بإيقاع يختلف عن حركة الرقبة. الحركتان تؤديان فى وقت واحد دون أن تتأثر إحداهما بالأخرى (شكل رقم ٢١).

١٦ ـ هذا التمرين عام، خاص بالتوازن والارتخاء. وهو تمرين يابانى يمارسه الذين يعدون أنفسهم لأدوار فى مسرح «نو» (NO)، كما أنه تمرين خاص ببعض مدارس الرقص.

يستحسن بدء التمرين وأنت فى وضع الركوع على الركبتين. بعد ذلك، ولزيادة الصعوبة، يمكن أداؤه، أولا وأنت مستلق على الأرض، ثم وأنت نائم على بطنك. وأنت فى هذا الوضع، ضع كوباً مليئاً بالماء فوق ظهراليد. حاول النهوض دون أن تسكب نقطة من الماء.



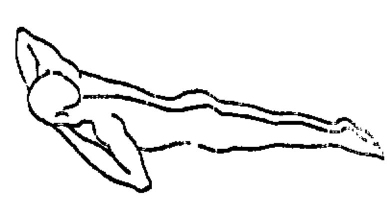
شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢١)



شكل رقم (٢٢)

هذا التمرين لايتم بنجاح إلا :

- إذا كان الجسم مرناً تماما.

- فى توازن كامل فى جميع الأوضاع.

- إذا تحركت اليد والذراع الحاملة للكوب كأنما زنبرك أو لولب. وبالتالى ينبغى أن تكونا بمنأى عن حركة الجسم العامة.

- إذا كانت هذه الحركة العامة مرنة، متصلة دون فجائية.

١٧ - انتهت السلسلة الأولى من هذه التدريبات. أما السلسلة الثانية فتكمن فى مزج عدد من هذه التدريبات. وبذلك يتحقق، بشكل كامل، ما يمكن أن نطلق عليه «تحرر الجسم» ؛ حينئذ يصبح الطالب قادراً على أداء حركات مختلفة أو متعارضة دون تقلصات أو انقباضات.

وفيما يلى قائمة نموذجية لهذه المجموعات من التدريبات:

أ - التمارين: ٢، ١٢.

ب - التمارين: ٢، ١٦، ٢٠.

جـ - أضف التدريب الخاص بالإلقاء رقم ٢.

د - التدريب رقم ١٦ . (اليدان معا) ممزوجا بالتدريب رقم ٦.

هـ - أضف التدريب (٦) إلى التدريب (١٦).

و - أضف إلى التمرين السابق التمرين الخاص بالإلقاء ، رقم(٢).

فى المستقبل، سيقوم الطالب بنفسه بعمل هذه القائمة. وسيختار ما يناسبه؛ أى التمرين الصعب، وسيحاول أن يجعل أعضاء الجسم التى لا تعمل فى حالة توازن كامل واسترخاء.

وهكذا نأتى إلى نهاية الفصل الأول. ويجب أن نعترف بأن تدريبات هذا الفصل صعبة، بل هى مؤلمة فى بعض الأحيان، وتحتاج إلى انتباه شديد.

والواقع أن هذه التدريبات، كما هى الحال بالنسبة إلى التدريبات الأولى الخاصة بفن الإلقاء، لاتؤدى بشكل مباشر إلى «أداء مسرحى»، لذلك سوف يتساءل الطالب عن جدوى هذه التدريبات ومدى علاقتها بالمسرح. وقد يحدث له شئ من الإحباط. ما فائدة ذلك كله؟

الفائدة:

لقد تخلص الجسم من الصدأ الذى كان يتمكن منه. وأصبحت حركاته حرة، متحررة، مرنة، ميسورة. وأصبحت إرادة الطالب هى التى تتحكم فى جسمه.

وإذا رجعنا إلى المقارنة التى بدأنا بها فى أول الكتاب، حينما قارنا أعضاء الجسم بأصابع العازف، يمكن أن نضيف أن أصابع العازف الآن أصبحت مرنة وفى حالة ارتخاء، كما أن المعزف بات مشدوداً وأوتاره مضبوطة. وحان الوقت لكى نعزف بعض الألحان. فهيا بنا.



تقنية الممثل المصرى

الممثل العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية

انتصار عبد الفتاح *

هذه الدراسة المختصرة هى نتاج تجربتى الشخصية، ودراسات ميدانية، وتجارب مسرحية. وهى لا تقدم تنظيراً أدبياً مسرحياً، وإنما هى نتائج ما بعد التجربة المسرحية التى تمت من خلال تجارب المسرح الصوتى («الدربكة» ـ «ترنيمة» ـ «سفر المطرودين») وتجارب «مسرح العربة الشعبية» و «الخيمة البدوية» وفرق الطبول النوبية، وتجربة «كونشرتو» المسرحية، وهى كلها تجارب مازالت فى طور النمو.

تجئ هذه الدراسة ضمن مشروع البحث عن منهج خاص بالممثل المصرى العربى، بحيث يتلاءم هذا المنهج وتكوين الممثل المصرى من النواحى الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية، مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا المنهج لن يكون بعيداً عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية.

وتعتمد هذه الدراسة على تجارب تطبيقية حول مدى استفادة الممثل من المصادر الشعبية ، ومدى استجابته وإبداعاته الخاصة، وعلاقته بالأدوات التى يمتلكها ووسائل تعبيره الخاصة، وذلك من خلال تجارب «فرقة منف» التجريبية و«المسرح الصوتى» و«العربة الشعبية» التى أفرزت نتائج مهمة فى محاولة الوصول إلى منهج خاص لتدريب الممثل العربى المصرى وإعداده؛ بحيث يفجر هذا المنهج الطاقات الإبداعية الكامنة داخل الممثل. وهى محاولة الغرض منها أن يكون منهج التمثيل منهجا واقعياً، وأن يختلف تدريب «ممثلنا» عن تدريبات الممثل الغربى التى تعتمد على مدارس ومناهج مختلفة خاصة بتكويناته الفسيولوجية والنفسية والثقافية التى خلقت ما يسمى بالممثل الشامل. وإن كانت هذه المدارس قد استقت مصادرها من الشرق!

وتعد هذه الدراسة مكملة لسلسلة دراسات سابقة قام بها الباحث (نشرتها مجلة المسرح المصرية فى العدد عشرين، يوليو ١٩٩٠ ، والعدد ٢١، ٢٢ سبتمبر

* مخرج وموسيقى مصرى. وقد شارك فى الجانب الاجتماعى من هذا البحث سهام إسماعيل.

١٩٩٠) وحتى تكتمل الصورة أمام القارئ الذى لم يتابع الدراسات السابقة فسأقوم هنا بتلخيص أهم الأفكار الأساسية فى هذه الدراسات.

تناولت الدراسات السابقة الحركة والتشكيل الصوتى فى مصادرهما الشعبية والدليل الحركى للممثل المصرى. ولأن الحركة لا تنفصل عن التعبير الصوتى وبخاصة فى أشكال التعبير الشعبية، فقد استخدمت التدريبات الصوتية على الموال الشعبى ونداءات الباعة بوصفها أفعالا صوتية تستدعى تعبيراً حركياً وقياس مدى الخيال الصوتى لدى الممثل. كما لجأنا فى تجارب فرقة منف التجريبية، وبخاصة فى عرض (الدربكة)، إلى التعبير الحركى عند القدماء المصريين الذى يعتبر مرجعا مهماً فى تشكيل حركة الممثل الجسدية ومحاولة تكوين «لغة» لجسد الممثل المصرى. كما لجأت فى تدريبات الممثل إلى عدد من الألعاب الشعبية مثل لعبة «الثعلب فات» و «الدحية»واستخلصت منها كيفية اكتساب الممثل عنصر السنكوب syncope الذى يعطى ميزة مهمة، وهى كيفية التعامل مع عنصر الإيقاع المرتبط بالتصفيق بالكف، ودقات العصا بحركة تضاد إيقاعية مع الكف، وحركة الجسم مع إيقاع التصفيق مرة، وبحركة تضاد مع الأصوات مرة أخرى. وقد أفاد ذلك فى تغلب الممثل المصرى على الصوت المفرد (مونوفون) الذى يسكنه ويؤثر على أدائه ووصولا به إلى ما يمكن تسميته «بوليفونية الممثل».

أما هذه الدراسة، فسوف نعالج فيها استخدام الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك وتدريبات الضحك باستخدام فن النكتة، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية.

الألعاب الشعبية
والمهارات الجسمية والسيرك

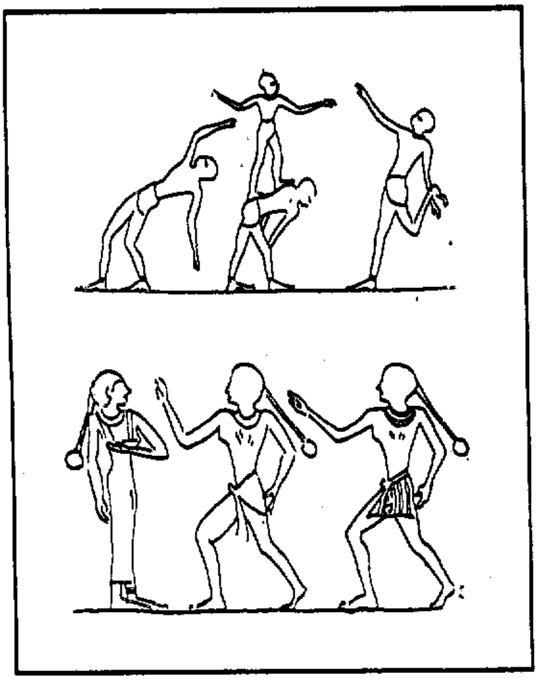
الألعاب الشعبية هى كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد إلى اللحد، يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

وإذا أخذنا بهذا التعريف والتحديد، ظهر لنا أن المساحة التى تشغلها الألعاب الشعبية تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية، بل إنها تشغل بالفعل أكبر مساحة لو أننا تعمقنا ممارستها وعرفنا أنواعها ووظائفها. وأهم العناصر التى يستخدمها الإنسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الإنسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام.

ولنبدأ بالألعاب التى تعتمد على جسم الإنسان.

أول خيط فى الألعاب التى يعتمد فيها الإنسان على جسمه هو «الجرى»، وهو يدخل فى عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى. والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الإنسان الجسمية على الانطلاق، وهو أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله.

وفى مصر أنواع من لعبة «الحجلة»، وهى تعنى أن يرفع الرجل قدمه اليمنى ويقفز بالقدم اليسرى. ولعبة الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط.



ومن أهم أنواع ألعاب القفز البسيط، (نط الحبل بأشكاله المختلفة).

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الإنسان على جسمه أهمها:

- حمل اللاعب أجسام اللاعبين معه بالتبادل، وتعرف باسم «أنا النحلة وانت الدبور»، وهذه اللعبة مفيدة جداً فى حركة الظهر وليونة الأرداف.

وفى مصر توجد لعبة «عنكب شد واركب» التى يلعبها ثلاثة أشخاص أحدهم يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه.

وهناك لعبة «كرسى المملكة»، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يجلس على الكرسى، ويطوحان به فى الهواء من الخلف إلى الأمام ثم يلقيان به فى الهواء.

وأيضا هناك الوثب بأنواعه، سواء فوق الأجسام أو الأشياء مثل كرسى أو صندوق أو بواسطة حبل يمسكه لاعبان من طرفيه ويقوم اللاعب بالقفز عليه من خلال درجات علو تأخذ الشكل التدريجى، إلى أن يصل إلى مستوى لياقة معينة.

وكل هذه الألعاب السابقة لها فائدة مهمة خاصة بمرونة الجسم ولياقته، ونحن نستخدم هذه الألعاب فى جزء من تدريبات لياقة الممثل. وهناك ألعاب أخرى كثيرة قمنا بتصنيفها حسب منهجنا الخاص فى التعامل مع هذه التدريبات ومن أهمها:

اللياقة ١ - لعبة البحر المالح أو شبر و شبير (لياقة بدنية) ولب.

الصوت ٢ - التعلب فات فات (١) (إيقاع صوتى حركى+ تنويعات وأداءات صوتية مختلفة).

الحركة ٣ - التحطيب (تدريب حركى + مرونة الجسم + التوافق العضلى والعصبى).

الحركة ٤ - نط الحبل (لياقة بدنية).

صوت ٥ - يا طالع الشجرة (إيقاع صوتى حركى) (٢).

٦ - يا وابور يا مولع (إيقاع صوتى حركى).

٧ - حبل طويل (تعبيرات حركية + إيقاع صوتى).

نموذج رقم ١ خاص باللياقة البدنية

لعبة شبر وشبير

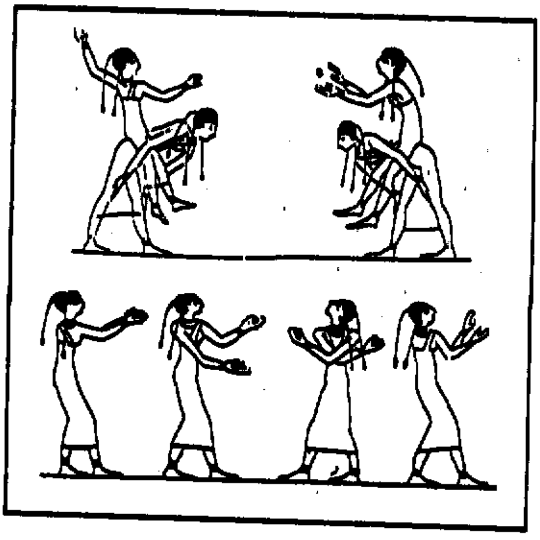
تعتبر هذه اللعبة من أقدم اللعبات الشعبية المعروفة، وهى تمارس بطريقة واحدة فى جميع الجهات فى مصر، وهى تحتاج إلى مهارة وقوة فى أدائها.

طريقة أداء اللعبة

يؤدى هذه اللعبة فريقان متساويان وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذى سيبدأ اللعبة:

١ - تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذى خسر القرعة على الأرض فى مواجهة كل منهم للآخر، قدم كل منهما مواجهة لقدم الآخر، ويقفز اللاعبون من الفريق الآخر من فوقهما.

٢ - ثم يفتح اللاعبان الجالسان رجليهما إلى أكبر مدى لتكوين مايعرف بالبحر الكبير، وذلك لتصعب عملية الوثب من فوقهما.



٣ ـ ثم نأتى إلى شكل آخر من القفز وهو الارتفاع بأن يضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجهة له، ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر فى الوثب فوقهما، ثم تتكرر الحركة السابقة نفسها مع وضع القدم الثالثة والرابعة للوثب فوقهم جميعا.

٤ ـ ويتحول شكل القفز إلى شكل آخر باستخدام اللاعبين الجالسين أيديهما بالتبادل، على أن تكون كف اليد مفرودة الأصابع. وإذا استطاع الفريق الآخر القفز فى المرحلة الأولى، تضاف اليد الأخرى حتى تصل إلى كل الأيدى فوق بعضها للاعبين الجالسين وتعلو تدريجيا.

وإذا قمنا بتطبيق هذه اللعبة فى تدريباتنا، فإنها تأخذ الشكل نفسه مع تعديل بعض المناطق للإفادة الكاملة منها فى تدريباتنا فى اللياقة البدنية. ولقد قسمنا التدريب على أشكال ثلاثة:

الشكل الأول:

١ ـ الوثب الأرضى باستخدام الساقين مفرودين على الأرض فى مواجهة اللاعبين كل منهما للآخر ثم القفز فوقهما.

الشكل الثانى:

٢ ـ الوثب العالى باستخدام أرجل وأيدى اللاعبين اللذين يشكلان سورا للقفز من فوقهما.

الشكل الثالث:

٣ ـ الوثب الأرضى مع الوثب العالى، بحيث يقف لاعبان فى المنطقة الأولى ويشكلان «كوبرى» أو جسرا بواسطة الساقين بمسافة متر.

ويجلس اللاعبان الآخران فى المنطقة الثانية ويشكلان سوراً برجليهما ويديهما، بحيث يقفز اللاعب من خلال المنطقة الأولى والمنطقة الثانية.

فائدة هذا التدريب تكمن فى اكتساب اللياقة البدنية العالية للجسم، وتحوله إلى جسم مرن، خاصة منطقة الأرداف، هذا بجانب تدريب الممثلين على استخدام أجسادهم فى حركات تشكيلية جسدية تجسد السور ـ الكوبرى ـ الحائط، وهو نوع من التدريب المبدئى لتشكيل حركة الجسد فى الفراغ. وبالطبع هناك مراحل أخرى فى تدريباتنا لاحتواء هذا الفراغ بجسد الممثل.

نموذج رقم ٢ (اللياقة البدنية)

(إيقاع حركى)

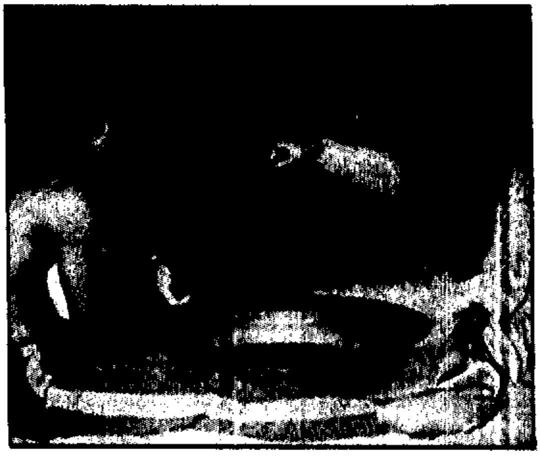
(نط الحبل)

هذه اللعبة عبارة عن وقوف اثنين من اللاعبين أو اللاعبات، ويمسك كل منهما بطرف حبل وعلى مسافة يحددها طول الحبل ويبدآن بلف الحبل، ويدخل لاعب ثالث يقفز من فوق الحبل كلما اقترب من رجليه ويحنى رأسه كلما اقترب الحبل منه، فى إيقاع منتظم، ويمكن أن يقفز من الحبل لاعب حسب طول الحبل بطريقة أخرى.

وتصاحب هذه اللعبة أغنية تؤدى بإيقاع ثابت + ميزان إيقاعى تتغير سرعته وتزداد حسب مهارة اللاعبين فى القفز وكلمات الأغنية كالآتى:

الميزان٢ ٤

واحد اتنين	عم حسين
ثلاثة أربعة	فى المزرعة



خمسة ستة   فتحوا السكة

سابعة ثمانية   طبخوا البامية

تسعة عشرة   خرطوا البصلة.

والواقع أن هذه اللعبة تظهر فى فحواها ميزات مهمة يمكن توظيفها تدريبياً على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: عنصر اللياقة البدنية.

المستوى الثانى: عنصر الحركة المرتبطة بالإيقاع.

المستوى الثالث: عنصر الحبل كنوع من الإكسسوارات يمكن توظيفها وتشكيلها على عدة مستويات .

أما عن العنصر الأول (اللياقة البدنية)، فهى تساعد على انتظام الدورة الدموية وتكسب الجسم وخاصة الساقين مرونة هائلة.

أما العنصر الثانى (الحركة المرتبطة بالإيقاع)، فهو يساعد على تقوية العنصر الإيقاعى من خلال القفز على إيقاع منتظم، كما يمكن استخدام حركة اليدين مفرودة إلى أعلى وتصفق أثناء القفز بالشكل الإيقاعى كالآتى:

واحد اتنين! !

ثلاثة أربعة ! !

خمسة ستة! !

وهكذا يتم استبدال حركة النبر الإيقاعية فى مناطق حركية كثيرة.

العنصر الثالث: استخدام الحبل على مستوى أدوات العرض المسرحى بتشكيلات رمزية مختلفة. ولقد قمنا باستخدامه وتوظيفه فى تجربة (الفيل يا ملك الزمان) سنة ١٩٨٦ إخراج هناء عبد الفتاح، فى محاولة توظيفه على مستوى الإكسسوار، وباستخدامه كبوابات مختلفة الأحجام يخرج منها الممثلون فى رحلتهم إلى قصر الملك، كما استخدم الحبل بوظيفة أخرى فى تجربة (الدربكة) بوكالة الغورى ١٩٨٧، ١٩٨٨.

وهناك تدريبات أخرى متصلة بالحبل على المستوى الأول (اللياقة البدنية والحركية) باستخدام الممثل الواحد الحبل والتعامل معه على مستوى التصورات الحركية كافة المبنية على الخيال الحركى.

النموذج الثالث (التحطيب)

(مرونة مفصل اليد)

وهذا النموذج يعتمد على التوافق العضلى العصبى واليقظة وخفة الحركة. وتتميز هذه اللعبة أيضا باشتراك كل عضلات الجسم فى أدائها، مما يتيح لممارسيها أن يدربوا أجسامهم تدريبا شاملاً. وطريقة أدائها كالتالى: يؤديها لاعبان اثنان فقط، وعلى مستوى التدريب يمكن أن تكون هناك مجموعات ثنائية.

يمسك كل لاعب بيده أو بيديه عصا طولها حوالى متر. ويبدأ الحركة بأن يمشى اللاعبان فى دائرة أحدهما حول الآخر وكل منهما يلوح بعصا فوق الرأس، وتعتبر هذه تحية، ثم يواجه كل لاعب زميله ويلوح كل منهما بالعصا يمينا وشمالاً أو أماما وخلفا فى حركة دائرية مع قيامهما بحركات عدة، حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة فى جسم صاحبه فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها بالكشف، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس.

والواقع أن تعاملنا مع لعبة التحطيب وتحويلها إلى تدريب، ينقسم إلى ثلاث مراحل:



المرحلة الأولى (مرحلة التركيز):

وتقوم بجلوس الممثلين فى شكل مواجه بوضع الأرجل كالتالى: الساق اليمنى فى الأمام وثنيها والجلوس على الساق اليسرى، والاستناد على العصا التى تكون فى وضع أفقى.

تحدث عملية تركيز شديدة بالنظر من خلال العصا ثم نظرات الممثلين إلى بعضهما.

المرحلة الثانية:

يقوم الممثل الأول بعمل حركات تنويعية من خلال العصا مفجرا كل طاقاته الإبداعية فى توظيفها ثم يجلس.

يقوم الممثل الثانى بعمل حركات تنويعية أيضا حسب رؤيته الخاصة وتعامله مع العصا، ثم يجلس.

[على سبيل المثال: اعتبارها شخصا يكلمه؛ فتاته التى يحبها، عدوه الذى يواجهه، شجرة، مظلة، سيف، ربابة،.... إلخ].

المرحلة الثالثة

يقوم الممثلان ببطء، ويقفان ثم يبدآن بالدق بالعصا على الأرض، إيقاعات مختلفة ومتنوعة تعبر عن توترهما. ثم يبدآن الحركة الدائرية ثم المواجهة بينهما، وتأخذ هذه المواجهة شكلا محسوبا تدريبيا؛ بحيث لايحدث أى خطأ فى المواجهة بالعصا.

الضحك

(الظاهرة الصوتية) (١)

يقول شارلى شابلن:

«إن الناس يتعاطفون معى بحق حينما يضحكون فإنه مايكاد الطابع التراجيدى لأى حدث يزيد عن الحدّ، حتى يصبح الموقف بأكمله باعثا على الضحك!».

ويقدم هربرت سبنسر تفسيرا لظاهرة السيكو- فسيولوجية فى مقال كتبه بعنوان «فسيولوجية الضحك من خلال نظرية فائض الطاقة»، ويوضح فيه أن للسرور طابعاً ديناميكيا يجعل منه طاقة زائدة لابد من أن تلتمس لها بعض المنافذ، فإن الطاقة الفائضة التى تتولد عن حالة السرور أو الانشراح لابد من أن تجد لها منفذا خلال تلك الظاهرة الصوتية التنفسية التى نسميها «الضحك».

وتختلف الابتسامة عن الضحك؛ فالابتسامة أولى مراحل الضحك، وهى الظاهرة التى تسبق الضحكة، والابتسامة تحمل المعنى الضمنى الذى تحمله الضحكة فى الأحوال العادية، ولو أننا هنا قد نكون بإزاء رغبة إرادية فى كتمان الضحك أو الاستعانة عنه ببديل، فتكون الابتسامة بمثابة «ضحكة اقتصادية» توفر بعض الطاقات التى تستنفد عادة فى (Pire Econmique) القهقهة العالية المرتفعة، ويمكن اعتبارها بمثابة ضحكة جزئية (partiol,Incipient)، وهى فى هذه الحالة تعبر عن حرية الفرد وسيطرته على نفسه، و ترتبط بوجود علاقة وثيقة بين الابتسامة والمواقف الاجتماعية التى تحدد وظيفتها واختلاف أنواعها:

وتوجد أشكال وتعبيرات مختلفة المعانى للابتسامة منها:

١ ـ ابتسامة السخرية.

٢ ـ ابتسامة مهذبة.

٣ ـ ابتسامة حزن.

٤ ـ ابتسامة الإغراء.

٥ ـ ابتسامة الملاطفة.

٦ ـ ابتسامة الانتصار.

٧ ـ ابتسامة ليس لها معنى.

والواقع أن هذه التعبيرات المختلفة النابعة من لحظة خاصة، مرتبطة بموقف ما، التى يكون التعبير عنها بلغة صامتة ومكثفة من خلال تعبيرات الوجه، تعطينا فكرة استخدام هذه «التعبيرات المختلفة» فى تدريباتنا، من خلال

تكثيف لحظة الموقف والتعبير عنه فقط من خلال الابتسامة والضحكة [٢].

نموذج تطبيقى

نأخذ شخصية من الشخصيات التى تعاملنا معها فى تدريبات «فرقة منف التجريبية»، ولتكن شخصية «الملك» فى (الفيل ياملك الزمان) للكاتب السورى سعد الله ونوس [٣]، أو شخصية «الخرساء» التى أضفناها إلى النص.

١ الملك بمفهومه ونظرته الخاصة لفيله المدلل

٢ الخرساء بمفهومها ونظرتها الخاصة للواقع الذى تعيشه.

تطبيق التدريب

الملك فى مواجهة الخرساء

تسلسل التدريب:

١ ـ صمت

٢ ـ ابتسامة أولية تعلو عن درجة الصمت.

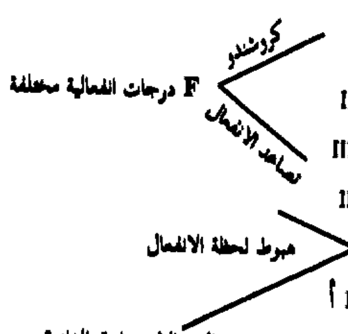
٣ ـ ابتسامة ثانية تعلو عن درجة تعبيرات الابتسامة الأولى.

٤ ـ ضحك I

٥ ـ ضحك II

٦ ـ ضحك III

٧ ـ ضحك II



٨ ـ ضحك I أ

٩ ـ الابتسامة الثانية عودة إلى الابتسامة الثانية.

١٠ ـ الابتسامة الأولى عودة إلى الابتسامة الأولى.

١١ ـ صمت.

ويمكن أن تحدث المواجهة بين الملك والخرساء بشكل آخر؛ من خلال ضحكات الملك بدرجاته التفسيرية وتعبيرات وجهه، وفى المقابل تعطى الخرساء تفسيرها الخاص، ولكن عن طريق البكاء بدرجات وانفعالات مختلفة، ويمكن أن يحدث العكس؛ وهو أن يقوم الملك بتفسير شخصيته عن طريق البكاء والخرساء عن طريق الضحك.

وكل ذلك راجع فى تصورى إلى كيفية التقاط فكرة التدريب والتعامل مع هذه الفكرة وفقاً لاستجابة الممثلين.

النكتة وتدريب الممثل

النكتة نوع من أنواع التعبير الأدبى [٤]

لقد حاولنا أن نستخدم «شكل النكتة» فى تدريبات الممثل المصرى، لما لها من أهمية قصوى من الناحية الفسيولوجية والناحية السيكلوجية؛ فالشخصية المصرية ترتبط بالنكتة ارتباطاً وثيقاً على مر العصور؛ فالمصرى فى أشد المواقف يميل إلى التعبير عن هذه المواقف بالنكتة.

فالنكتة نتاج أدبى ينبع من دافع نفسى جمعى، وهى تأخذ شكل الحكاية فى صورة خبرية قصيرة، وبعبارات لفظية تثير الضحك.

الخصائص الأساسية لفن النكتة:

١ ـ ترجع الأهمية الأولى للنكتة إلى شكلها التعبيرى، فهى تعتمد على تكثيف اللفظ وتكثيف الفكر والتطبيق المزدوج للألفاظ والأفكار، وأخيراً النقل.

٢ ـ الأثر النفسى الذى تحدثه النكتة عن طريق خلق جو من المرح يتمثل فى اختيار قائل النكتة للحظة راهنة.

٣ ـ النكتة تسد احتياجات دوافع نفسية تنشأ عن إحساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة.

٤ ـ النكتة «تلميحة» إلى شئ خفى، ولهذا ينبغى أن تكون هذه «التلميحة» واضحة حتى يتمكن السامع من أن يملأ الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة؛ بحيث ينتهى فهمه للنكتة عند الانتهاء من روايتها.

٥ - إن النكتة تهدف بسخريتها إلى هدف إيجابى، كما أنها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا اللذين يسيران فى حالات من التوتر (توتر داخلى وتوتر خارجى)؛ فإنها فى هذه الحالة تقلل من درجعهما بأن تسعين بوسيلة تؤدى بنا إلى حالة من الاسترخاء (الناحية السيكلوجية) فضلاً عن أهميتها من الناحية الفسيولوجية؛ ذلك لأن الأثر الذى تتركه النكتة من شأنه أن يرفع من ضغط الدم، فيرسل إلى الرأس والمخ سيالاً دافعاً من الدم، كما يدلنا على ذلك احمرار الوجه للشخص الطروب الذى يضحك من أعماق قلبه.

- وبما أن النكتة تتطلب راويا يقول النكتة، فإنها بالضرورة تحتاج إلى جمهور. فالنكتة تتطلب مجتمعا صغيرا يتكون من ثلاثة أشخاص على الأقل.

(أ) راوى النكتة، وهو يمتلك موهبة أدائية تعبيرية خاصة.

(ب) الشخص الذى تروى عنه النكتة.

(جـ) المستمع الذى يقوم بدور الجمهور، ويمكن أن يكون مجموعة من الأفراد.

- ويؤكد على الراعى [*] أهمية «الاسكتشات والنمر» الفكاهية، التى تستخدم فن إلقاء النكتة التى يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته ويستخرجها ويجسدها بعد ذلك، والتى تعتبر عنصراً مهما من عناصر الارتجال المسرحى، ويعطينا نماذج كثيرة منها - الفنان محمد ناجى الذى كان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات فى فرقة سلامة حجازى وفرقة عطية محمد، والذى كان يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحى؛ وهو جلباب واسع أخرج من جيبه حزاماً أو شالا وتحزم به وكبس طربوشه على وجهه ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة، فملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

ويعتمد الفاصل الفكاهى لخلق الضحك على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء اللفظى، وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال الذى يفترض فى الممثل مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية.

وهناك نموذج آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده فى حالة «أحمد أفندى فهيم الفار»، أحد الشخوص الكاريكاتيرية الفكاهية، الذى كان يجيد العزف على الآلات الموسيقية الشعبية مثل المزمار والقربة والربابة وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختتم بالفاصل التمثيلى المضحك مستخدماً فن إلقاء النكتة.

- إن مسرح الارتجال يساعد فى خلق الممثل متعدد المواهب الذى هو مفهوم «الممثل الشامل».

نموذج تطبيقى

قمنا بتطبيق هذا المفهوم فى تجربة «مسرح العربة الشعبية» على مستويات عدة فى عرض (الأراجوز) [٦] فى مهرجان الإسماعيلية الدولى ٨٨ فى محطة السكة الحديد، التى حضرها خمسة آلاف متفرج.

المستوى الأول:

ترك مساحة للممثل للارتجال مع الجمهور داخل إطار محدد، ويجب فى هذه الحالة أن يمتلك الممثل القدرة على السيطرة على الموقف بأكمله، وتمكنه هذه القدرة من الخروج والدخول فى سياق الحدث العام؛ فالجمهور أو المشاهد فى هذه الحالة يعتبر شريكا معه فى الارتجال، ولكنه ارتجال حر غير مقيد وفى موضوعات مختلفة، وعلى الممثل أن يمسك فى هذه الحالة الخيط الفاصل بين معايشة الارتجال فى لحظة جمعية وربطه بالحدث الذى يقوم بتمثيله.

المستوى الثانى:

ارتجال من «داخل - وإلى الشخصية» فى دائرة ثنائية بين الأراجوز الدمية والممثل، فالأراجوز هنا هو شخصية الممثل الداخلية نفسها، التى تعبر عنه وتضحك

معه وتبكى معه، ثم فى النهاية تسخر منه؛ فهى التى تعلق على تصرفاته وأفعاله فى حوار ثنائى يأخذ فى غالبيته طابع الارتجال.

المستوى الثالث:

تعامل الممثل مع شكل «الاسكتشات والنمر» التى تعتمد على مهارة فى الأداء اللفظى ومقدرة فنية على العزف على آلات موسيقية. ولقد استخدمنا (آلة العود ـ الربابة والدف) من خلال تدريب الممثل على توظيف وعزف هذه الآلات داخل النسيج الدرامى، هذا بجانب الغناء.

المستوى الرابع:

استخدام النكتة على لسان الأراجوز فى مواقف عدة مختلفة؛ بالتعليق على الحدث بالنكتة.

الأمثال الشعبية (فن الكلمة)

تعد الأمثال الشعبية خلاصة تجارب الإنسان، ومحصلة لخبرته؛ فهى تحوى كل جوانب الحياة وكل مجالاتها من خلال صور ساخرة وتعبيرات صادقة نابعة من تجارب الإنسان. ويعرف فردريك زايلر[٧] المثل بأنه القول الجارى على ألسنة الشعب الذى يتميز بطابع تعليمى وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة، ويمكننا أن نلخص خصائص المثل الشعبى فيما يلى:

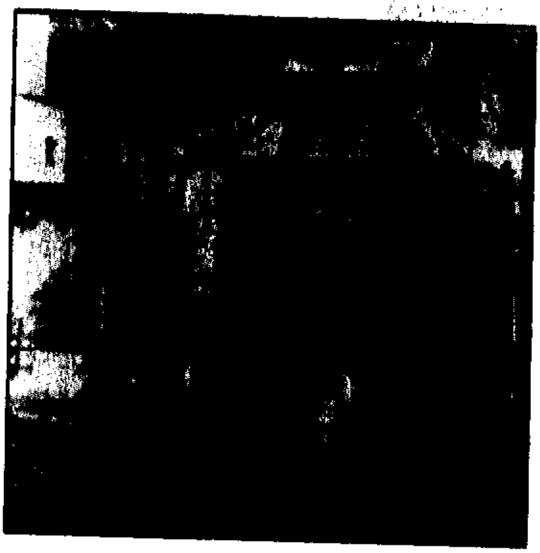
١ ـ أنه ذو طابع شعبى.

٢ ـ ذو طابع تعليمى.

٣ ـ ذو شكل أدبى مكتمل.

٤ ـ يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش فى أفواه الشعب.

إن الخصائص الفنية لتلك التركيبة المكتملة تتمثل فى أول خاصية فنية (فن الكلمة) التى يستخدمها المثل،



واستخدامه الألفاظ استخداماً فنياً يبتعد عن كل تحديد لغوى. وفى وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطاً متماسكا. ومن الكلمة، فن الكلمة، نصل إلى التركيب، والمثل لا يعرف التركيب الموحد الذى يعرض الفكرة عرضاً مسلسلاً، وإنما يقدم المثل (لقطات) متنوعة من التجربة، ومن خلال هذه اللقطات المتنوعة يبرز المعنى ومثال ذلك «وانت مالك خلليك على البر ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه»، فهذه لقطات سريعة متباعدة من التجربة الكاملة، تعبر عنها الجمل القصيرة دون تسلسل فى التركيب، وغالبا ما يحتوى المثل على الجمل المتعارضة التى تصور متناقضات الحياة، وقد يكون المثل له تكوينه المنطقى ويربط النتيجة بالمقدمة. وقد يكون للمثل طابع الحكاية، على أن هذا التنوع والتعارض فى الأسلوب ليس سوى انعكاس لتجربة الإنسان الخاصة، فينجم عن ذلك التعبير عنها فى شكل لغوى تنفصل أجزاؤه وتتنوع وتتعارض فى هذا العالم التجريبى [٨].

وأبرز ما يتميز به المثل حركته الإيقاعية والصوتية التى تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع المرتبط بالحركة النفسية من خلال تجسيد الفكرة بواسطة الصورة المكثفة،

التى يمكن أن نستلهم منها أشكالا تعبيرية مختلفة، بالصوت والحركة والإشارات الإيمائية.

وتنقسم التدريبات إلى أربع مراحل:

١ ـ اختيار المثل الشعبى ومناقشته.

٢ ـ التعبير عنه أولا بالحركة الإيمائية.

٣ ـ ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال وانفعالات مختلفة (حزن ـ مرح ـ فرح ـ بكاء .. إلخ) على أن يضيف كل ممثل تصوراته الخاصة.

٢ ـ نموذج تطبيقى

١ ـ يبدأ التدريب بجلوس الممثلين على الأرض على شكل دائرى ثم نبدأ (التركيز).

٢ ـ نردد على التوالى الأمثال التى تم اختيارها مرات عدة، ثم يقوم الممثل الأول بتجسيده (بالحركة الإيمائية) ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال وانفعالات مختلفة، على أن تبدأ بالإلقاء العادى ثم الإلقاء المنغم الإيقاعى، ثم الأداء بطرق وانفعالات مختلفة، ثم يرتجل الممثل على هذا المثل مشاهد مختلفة فى حدود مساحة زمنية يحددها المشرف.

٣ ـ بعد انتهاء الممثل الأول يجلس، ويقوم الممثل الثانى ويستكمل الحدوتة بالمثل الثانى بالطريقة نفسها، مع ملاحظة أن تتحول الأمثال إلى لقطات متصلة ومرتبطة إحداها بالأخرى، بمعنى مجموعة من الأمثال تمثل حكاية واحدة.

الأغنية الشعبية

إن الأغانى الشعبية تُعد موسوعة فولكلورية مهمة، تشكل أشكالاً و أنماطاً تعبيرية (صوتية وحركية) مهمة، تغطى مراحل حياة الإنسان المصرى من المهد إلى اللحد. فمعظم الأغانى الشعبية، مابين الموال وأهازيج الأطفال



والملاحم الشعبية، لها وظائف إيقاعية وحركية موسيقية يمكن الإفادة منها فى مساهمتها فى إعداد الممثل، من خلال البحث عن صيغ صوتية تعبيرية جديدة نابعة أساساً من البيئة المصرية وخصائصها الوجدانية المعبرة، واكتشاف ظواهر درامية مهمة، من خلال صياغة الموال الشعبى ومحاولة الإفادة منها، ونجاح الموال القصصى يؤدى بنا إلى بلورة مفهوم جديد للمسرح الغنائى فى هذه المنطقة من خلال التجريب.

استلهام الأغنية الشعبية فى التدريب

أولاً ـ نقوم بتصنيف الأغانى وفقاً لمتطلبات التدريب الحركية والصوتية.

ثانياً ـ يتم التعامل مع الأغنية الشعبية من خلال:

(أ) خلق مناخ عام للأغنية بواسطة الممثلين، عن طريق فك مفردات الأغنية وتقسيمها إلى أشكال تدريبية مختلفة.

(ب) تركيب مفردات الأغنية من جديد وتوظيفها على ضوء المناخ المطلوب.

نموذج رقم (١)

تدريب (أصوات من البحر)

(الرياح - الأمواج)

نأخذ أغنية لها صلة عضوية بالبحر والرياح، ولها مواصفات إيقاعية وحركية خاصة؛ أى تكون من المرونة فى تشكيلها وتركيبها وإعادة صياغتها بأشكال مختلفة مثل «أغنية هيلا هيله» التى يرددها الصيادون فى المراكب، ونأخذ مفردات المكان من مركب وحبال وبحر ورياح ويتم تشكيلها بأجساد الممثلين (مجموعة I) مجموعة ثانية تقوم بالتجديف (II) ومجموعة ثالثة تغنى الأغنية بإيقاع صوتى حركى.

ونود أن نشير إلى أن هذا التدريب الحركى الإيقاعى يمكن أن يتشكل بطرق مختلفة، وأيضا بأشكال صوتية وحركية مختلفة، ويمكن استخدام أسلوب «الكانون» فى مراحله الأولى، بتأخير مجموعة صوتية عن المجموعة الأخرى، ولكن داخل الإيقاع العام.

ويمكن أيضا استخدام حركة التضاد مع الحركة فى مناطق يختارها المشرف على التدريب، من خلال تصاعد التدريب وتكامله.

إن استخدام الممثلين أصواتهم فى تجسيد أصوات الطبيعة، واستخدام أجسادهم فى تجسيد المكان، يجعلان الممثل هنا يشعر بالسيطرة الكاملة على توظيف أجهزته الصوتية والحركية المختلفة.

نموذج رقم (٢)

تدريب (من المهد إلى اللحد)

يقول اللغز: ما الشئ الذى يسير على أربع ثم على اثنين ثم على ثلاث؟

إنه الإنسان.

- هذا نموذج آخر يعتمد على التعبير الجسدى للممثل، من حيث الحركة والتعبير الصوتى الحركى.

- إننا فى هذا التدريب ننتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل التعبير الحركى والصوتى، من خلال تتبع مراحل نمو الإنسان من خلال أغانى الطقوس الشعبية منذ الولادة حتى الموت (دورة الحياة).

الأدوات المستخدمة

١ - «هون» نحاس.

٢ - ألعاب شعبية موسيقية من مرحلة الطفولة؛ (زمامير - شخاليل - طبول).

٣ - عصا.

٤ - جاروف، مع ملاحظة وضعه على الأرض حسب مراحل التدريب كالآتى:

(١) يتم عمل كولاج من أغان شعبية خاصة «بدورة الحياة».

(٢) يجلس مجموعة I من الممثلين على خط مستقيم وأمامهم المجموعة الثانية II؛ بحيث يكون بينهما مساحة خمس أمتار.

(٣) يجلس الممثل أو ممثلة I على يمين القاعة على رأس المجموعتين ومعه الهون النحاس.

(٤) فى الشمال يقف ممثل آخر II ومعه جاروف.

(٥) وبين المجموعتين فى أقصى اليمين ينام ممثل ثالث III فى وضع الجنين.

(٦) يقف المشرف من مكان ما يتيح له مشاهدة كل مناطق التدريب، ومعه آلة إيقاعية: دف، مثلا.

بداية التدريب:

المرحلة الأولى:

١ - تركيز (من خلال عملية التنفس).

٢ - نسمع صوت الهون بدقات مستمدة من إيقاع الولادة.

٣ - يتحرك المولود (الممثل) ويقوم بتشكيل حركة جسده معبرة عن مراحل الولادة.

المرحلة الثانية:

ينتقل الممثل إلى المرحلة الثانية من خلال أصوات الممثلين التى تستمد شكلها الصوتى من حالة الولادة إلى مرحلة الطفولة، والتعامل مع ألعاب الأطفال الموسيقية: زمارة الممثل شخشيخة - طبلة صغيرة، محاولاً التعامل معها، مع استخدام الممثلين الأدوات نفسها فى حوار إيقاعى.

المرحلة الثالثة

ينتقل الممثل إلى مرحلة الرجولة، ويتعامل مع العصا ويتفاعل معها، ويتشكل من خلالها، مكونا أشكالاً ثنائية بينه وبين العصا، مع استخدامها الإيقاعى بالدق على الأرض بطرق وأشكال مختلفة، مع استخدام الممثلين أنفسهم للعصا وتنويعات متداخلة.

المرحلة الرابعة: الشيخوخة

ننقل استخدام العصا هنا إلى شكل آخر وبطرق تعبيرية مختلفة، مع مراعاة « صمت » الممثلين الجالسين على الأرض، وترك الفضاء المسرحى الصوتى الحركى للممثل فقط، الذى ينتقل مع حركة الجاروف الذى يمسك به الممثل الآخر، ويصدر صوتاً وحركة لعملية حفر. إنه حفر القبر مع أصوات الممثلين (همهمات) مع بداية صوت الهون من الطرف الآخر ودخول ممثل (مولود) جديد إلى بداية رحلة أخرى [٩].

الملاحظ، فى هذا التدريب، أننا لم نستخدم الأغانى الشعبية غناءً، ولكننا استخدمنا روح الأغنية، من خلال صياغتها على المستوى الصوتى والحركى وتكثيفها إلى لحظة التعبير.

ابتكار أدوات وآلات موسيقية خاصة

الأدوات [١٠]

هى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط، مثل الهون النحاس فى السبوع والصفيحة التى يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطقيرة التى يستخدمها صيادو قرية «شكشوك» بالفيوم أثناء الصيد فى المراكب، وغيرها من الأدوات.

لهذه الأدوات دورها الأساسى غير الموسيقى، لكنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً، وذلك انطلاقاً من التعريف الإثنوموزيكولوجى للآلة، الذى يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية، إذا جاء الاستخدام مقصوداً؛ أى أن المظهر الخارجى للآلة ليس هو الذى يحدد دورها من حيث هى آلة، وإنما استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدد هذا الدور.

ويدخل ضمن هذا التعريف كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدور، لكن هذه الوسائل التقنية التى تعتبر من آلات الإنسان الأولى لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية، وإن كانت تدرس باعتبارها شكلاً من أشكال التعبير الموسيقى [١١].

وعندما نحاول أن نستكشف وسائل وأشكالاً تعبيرية جديدة، يجب علينا أن نبحث عن أصوات جديدة من نوع خاص، تعبر عما نريده فى لحظة ما؛ بحيث تكون لها دلالة رمزية موجبة تأخذ الشكل المرئى والسمعى معاً.

ومن هذه المحاولات، قمنا بابتكار أدوات خاصة من بقايا الأشياء المتناثرة هنا وهناك، مثل خراطيم من البلاستيك - طبول خاصة مستمدة من شكل الأزيار والقلل من الطمى وأيضا بعض المواسير والأخشاب والنحاس، بالإضافة إلى الأدوات التى تستخدم فى حياتنا

اليومية؛ مثل الهون النحاس، والمخرطة والمفرمة والرحاية والطشت و «الحلل النحاسية» وأدوات الحرفيين (المنشار ـ الشاكوش ـ المسن ـ قوس المنجد، وغيرها).

ولقد قمنا بتصنيع نوع من «المصفقات الخشبية» المستوحاة من المصفقات الفرعونية، بأشكال مختلفة مستمدة من البيئة الشعبية.

وفى تجربة «الدربكة» تم توظيف «القبقاب» (مشهد العرافات) الذى يأخذ وظيفة المصفقات من الناحية الإيقاعية، ثم توظيفها على المستوى الدرامى للمشهد، وكذلك فى تجربة (ترنيمة ٩١). كذلك «الطشت» الذى استخدم على مستوى صدى الصوت (إيكو ـ EKO)، وعلى مستوى المرئى فى تجربة «الدربكة»، بتحويله إلى مركب وبيت ومشربية ومرايا.

وهناك نماذج كثيرة فى هذا الموضوع الخاص بالمسرح الصوتى، الذى سوف نحاول أن نفرد له دراسة مستقلة، نظراً لأهمية هذا الموضوع.

الهوامش:

(١) زكريا إبراهيم سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة، الفصل الثانى «فسيولوجية الضحك»، ص ٢٧، ٤٤ .

(٢) حدث فى بروفات الملك لير (شكسبير) أن طلبت من الممثل الذى يؤدى شخصية «لير» أن يلخص مفهوم شخصية الملك «لير» بالضحك فقط، واستخدام كل درجاته وتعبيراته الصوتية، وحدث الشئ نفسه مع ممثل آخر يؤدى شخصية البهلول.

(٣) عبد الغنى داود البحث عن مسرح مصرى، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢١، سنة ١٩٨٧.

(٤) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، الفصل الثامن، ص ٢٠٤، ٢٢٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

(٥) على الراعى، الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى، كتاب الهلال، نوفمبر ١٩٦٨، عدد ٢١٢، ص٣٣.

(٦) تم عرض هذه التجربة فى مهرجان تورينو بإيطاليا ٨٨ بالتعاون مع مجموعة العمل (محمد عزت ـ سهام إسماعيل ـ فاروق مرسى ـ انتصار عبد الفتاح)، واشتركت فى الندوة الرئيسية حول موضوع، المسرح فى الحضارة العربية الإسلامية.

(٧) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، الفصل السادس «المثل الشعبى»، ص ١٦٠، ١٧٧.

(٨) المرجع السابق.

(٩)تم توظيف مراحل هذا التدريب فى تجربة الدربكة (قاعة منف ـ وكالة الغورى)، (١٩٨٧، ١٩٨٨) فى مشهد الولادة ودورة الحياة.

(١٠) انظر، انتصار عبد الفتاح الآلات والأدوات الإيقاعية الشعبية المصرية، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ٢٢، ١٩٨٨، الهيئة العامة للكتاب.

(١١) شهر زاد قاسم حسن دراسات فى الموسيقى العربية، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، ص ٥٨

مصادر ميدانية

١ ـ محافظة القاهرة (سوق الناصرية ـ سوق السد ـ سوق السمك) السيدة زينب.

٢ ـ محافظة الشرقية (تلراك ـ الصوفية).

٣ ـ محافظة المنوفية (الرمالى ـ الباجور ـ قويسنا ـ طه شبرا ـ شبرا نجوم).

٤ ـ محافظة سوهاج (البلينا).

٥ ـ محافظة الفيوم (شكشوك).

٦ ـ محافظة مرسى مطروح (بدو مطروح).



چون آردن وصلاح عبد الصبور:

روح العصر

وتناظر التجارب الإبداعية

محسن مصيلحى *

غريب أمر هذه المسرحية الإذاعية الصغيرة التى تدعى (رجل الحقيبة) أو (ذو الحقيبة The Bagman)، التى كتبها آردن فى ربيع عام ١٩٦٩.

السبب الأول للغرابة هو أنها أصبحت علامة فارقة على تحول فكر آردن الدرامى من مجرد عرض المتناقضات الاجتماعية والإنسانية، دون انحياز لأى من الخيارات المطروحة أمام المتفرج (مسرحيته «رقصة العريف موسجريف» مثلا)، إلى الالتزام بالمضمون السياسى المنحاز إلى المقهورين والمطحونين.

وقد أتى نشر المسرحية دليلا على هذا التحول؛ فإذا كانت المسرحية تعرض لانقسام بطلها بين الحياد الضرورى واللازم للإبداع، وضرورة التمرد والثورة لتغيير المجتمع الذى يكتب عنه، دون الوصول إلى نتيجة نهائية ومحددة، فإن المقدمة التى كتبها آردن للنص المنشور عام ١٩٧١ تحمل دعوة واضحة إلى عدم التمثل بحيادية البطل الدرامى، وإلى نبذ السلبية التى أبداها البطل تجاه المقهورين، بل إن آردن وصم سلوك بطل مسرحيته بالجبن واللامسؤولية [1]. هكذا أثبت آردن بطله فى النص الدرامى، ونفاه فى مقدمة النص المنشور.

السبب الثانى للغرابة، هو أن بطل مسرحية (رجل الحقيبة) يدعى چون آردن، والمسرحية نفسها تدخل فى باب السيرة الذاتية. وهذا الاتحاد بين الكاتب والمكتوب يطرح تساؤلا مهما؛ لماذا رسم آردن بطله الدرامى بهذه الصورة إذا كان قادراً على الوصول إلى المبادئ الفكرية التى أعلنها فى مقدمة النص المنشور؟

السبب الثالث للغرابة، أن (رجل الحقيبة) تتماس فى نقاط عدة، فكرا وتقنية، صورا شعرية وتداعيات معان، مع مسرحية صلاح عبد الصبور (مسافر ليل). وقبل الخوض فى بيان هذه التشابهات بين الكاتب الغربى والكاتب الشرقى، نقول إن كتابة (رجل الحقيبة) تزامنت مع كتابة (مسافر ليل) التى نشرها عبد الصبور فى يوليو وأغسطس عام ١٩٦٩. ومع افتقاد التسجيل والتأريخ

* مدرس الدراما، المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

الدقيقين لمجريات الإبداع عند عبد الصبور، فإنه بإمكاننا افتراض قيام عبد الصبور بكتابة (مسافر ليل) في ربيع العام نفسه.

والربط بين العملين الدراميين شديد الإغراء، ولكن لابد من إزاحة وهم العبث عن مسرحية عبد الصبور أولا، حتى تستقيم المقارنة بين مسرحية آردن التي تعرض لحيرة المبدع في البحث عن مرجعية لفنه، وبين مسرحية عبد الصبور. ولاشك عندنا في سعادة عبد الصبور باكتشاف تقنيات أونيسكو وتقاليد مسرح العبث كله. وقد يصح ماقاله في تذييله للمسرحية، من أنه حين «أعاد النظر» (وسنضع خطوطا تحت الكلمة) في مسرحيته (مسافر ليل)، وبدأ ينظر فيها بالعين الناقدة، وجد فيها ما تمثله وأحبه عند يوجين أونيسكو،[٢] وقد ينجح عبد الصبور في خداع بعض نقاده في أنه «نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث، فيما تعبر عن أفكار أونسكية»[٣]. لكنني أشك كثيرا في أن (مسافر ليل) تنحى المنحى الفكري لمسرح العبث أو حتى لأونيسكو. فبالرغم من عرض أونيسكو صدام الفرد مع السلطة في عدد من مسرحياته، فإن عبد الصبور كان يحتمي خلف ستار العبث لكي يمرر حواره المرير عن السلطة (العسكرية بالذات) التي تقضي على الأبرياء دون رحمة، دون تحقيق، دون تهمة، والأدهى أنها، والخنجر في يدها، تطلب تأييد أصحاب الكلمة في حمل جثة الراكب البرئ. ولم يكن أونيسكو يعاني من هذا كله في أرض الواقع الفرنسي أو الأوروبي عامة.

والدلائل على وجهة نظرنا كثيرة، وقد تتكفل المقارنة مع مسرحية آردن بتوضيح الصورة، ولكن يكفي هنا إلقاء نظرة سريعة على مسرحيات عبد الصبور لاكتشاف أن (مسافر ليل) هي مسرحيته الوحيدة التي لا تبني أحداثها على افتراضات خرافية، أوسيرة شعبية، أو أسطورة، أو شعيرة، أو على تناص مع مسرحية أخرى، أو على المسرح داخل المسرح، أو على تاريخ ما قبل يوليو ١٩٥٢، أو على التاريخ الإسلامي... إنها مسرحية عنا نحن، في ذلك الظرف التاريخي بالذات، ولم يكن ليجدي التخفي الدرامي في هذه المسرحية. كان لابد، إذن، من التخفي (خارج إطار الدراما) خلف دخان العبث، تجنبًا للصدام المباشر مع السلطة في مصر وقتها. مسرحية عبد الصبور (مسافر ليل) تعرض للعلاقة الدموية بين السلطة العسكرية والمواطن العادي، وتقسو على موقف المثقف المتخاذل بين الضدين. وذلك بالضبط ما فعله آردن في مسرحيته وفي مقدمته. ومن الملفت أن المسرحيتين مكتوبتان شعرا، وتقتربان كثيرا من السيرة الذاتية لمبدعيهما.

ألم يرووا لكم في السفر أن البدء كان يوما... ـ جل جلالها ـ الكلمة:

يخرج الراوي، بطل مسرحية آردن للبحث عن جريدة المساء، ولكنه يفشل فيتنحى جانبا في إحدى الحدائق العامة لشغل وقت فراغه. ثم يسقط في حلم، وفي الحلم تعرض عليه امرأة عجوز شراء حقيبة مجهولة المحتويات فيشتريها بعد تمنع. لكن حارس الحديقة الضخم يطرده لشكه في نواياه وفي محتويات الحقيبة. في الطريق تظن بعض النسوة الجوعى أن حقيبة الراوي مليئة بالطعام فيهجمن عليه إلى أن ينقذه بعض العسكر ويقودونه إلى مدينة غريبة يحكمها قانون «من يستحقون الأكل يأكلون» ومن يتمرد يصلب على جذع شجرة عارية، كما يشاهد بنفسه في الطريق إلى المدينة.

داخل المدينة ذات الشوارع القذرة، يقترب الراوي من جمهرة تشاهد عرضا مسرحيا ماجنا يرعاه «الوزير المحبوب»، وهو عرض يحقق تفريغاً للانفعالات الإنسانية إلى درجة تسمح للجمهور بالخروج من العرض لمشاهدة إعدام علني. لكن «الوزير المكروه» ينهي العرض ليقدم الراوي ذا الحقيبة الغريبة، وداخل الحقيبة يكتشف الراوي فرقة مسرحية كاملة تقدم عرضا من النوع التراچيدي

الذى كان يكرهه بريخت (٤)، لأنه صراع بين الفقراء والأغنياء، ينجح فيه الفقراء فى الوصول إلى السلطة، لكنهم ينهزمون بعد حين بسبب التناحر. ويكتشف الراوى الفنان قدرته على التأثير فى متفرجيه بحقيبته السحرية، لكن «الوزير المكروه» يكتشف قدرة الحقيبة نفسها على تطهير الجمهور، وتحويل الشر الاجتماعى إلى تجربة وجدانية فردية، وتأييد الوضع الراهن فى المدينة.

ينجح الوزير المكروه فى تجنيد فن الراوى الخطر، وينجح فى استخدامه كاتبا رسميا مقابل ضمان إنتاج مسرحياته و «بعض الفكة».(٥)ورغم استسلام الكاتب/ صاحب الحقيبة للسلطة، فإن شخوصه الفنية ترفض الاستسلام، ويتغير أسلوبها تغيرا تاما.. ورغم هذا تحوز المسرحية الجديدة رضاء الطبقة الحاكمة باعتبارها «تحليلا عميقا للمجتمع» و«تمردا على التقاليد». لكن الكاتب يحس بالخجل من شخصياته الدرامية المتمردة.

يذهب الراوى إلى النوم فتحاول امرأة شابة إغراءه بالانضمام إلى صف الجوعى والعرايا، وتلقنه دروسا مفيدة عن البنية الاقتصادية الاجتماعية، وضرورة النضال للتخلص من المستعمر الأجنبى للمدينة. ويقرر الكاتب الانضمام إلى الثورة، لكن السفير/ الحاكم العسكرى للمدينة ينجح فى السيطرة عليه مرة أخرى. ويستمر الصراع حول الكاتب/ صاحب الحقيبة حتى ينجح الثوار فى الفوز به. وفى محاولة الهروب من المدينة تبطئ الحقيبة من حركة الراوى، ولهذا يخيره الثوار بين الانضمام إلى الثورة وترك الحقيبة، أو الاحتفاظ بها والتخلى عن الثوار. ويختار الراوى جانب الثوار، لكن شخوصه الدرامية تتمرد عليه تمردا وترفض المشاركة فى القتال الدائر مع السلطة العسكرية. فى المعركة الأخيرة يسقط الراوى على حقيبته، وينتهى الحلم.

تنتهى مسرحية آردن وقد خان الفنان/ صاحب الحقيبة فنه والثوار معا. ويستيقظ الراوى من نومه ليجد نفسه فى محطة «مترو» حاملا حقيبة فارغة، غير قادر على اتخاذ قرار، فى منتصف المسافة بين منزله وقبر كارل ماركس فى لندن.

هذه بلا شك مسرحية يبحث راويها/ كاتبها عن مرجعية لفنه/ موهبته/ حقيبته، وهذه قضية ظلت تشغل عبد الصبور طوال حياته. فالراوى عند آردن يبدأ من حالة يأس كاملة من الذات مرجعاً لفنه، ويأسا من قدرته على التأثير بفنه فى المجتمع الذى يعيش فيه:

«الراوى: لم يكن بوسعى أن أتباهى كشيشرون
بأنى أنقذت الدولة
ولا حتى إنى حاولت، ككاتالين،
أقصى محاولاتى لأحطمها
تماما»(٦).

ودون أن نوازى بين المراحل التى يمر بها الراوى بحثا عن إطار مرجعى لفنه، وبين تراوحات صلاح عبد الصبور فى هذا السياق، يكفى أن نشير إلى موقف قديم له يشبه تماما حال الراوى عند آردن. ففى قصيدة «أقول لكم» (١٩٦١) يقول عبد الصبور:

«وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لى التقصير.. ماكنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
لأنى لو قعدت بمحبس لقضيت من سغب
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل يناغيه مغنيه» (ص ١٥٨/ ١٥٩).

تعينات السلطة:

مادمنا قد تطرقنا إلى الموقف الفكرى لصلاح عبد الصبور من السلطة، فلنعرج إذن إلى تعينات تلك السلطة، ولكن فى مسرحية آردن أولا، ثم فى مسرحية عبد الصبور، قبل أن نعالج بعض القضايا التقنية عندهما.

إن محاولة الراوى عند آردن التعرف على محتويات الحقيبة/ الموهبة الممنوحة، تقابل بحزم سلطوى بمنعه من تحقيق التعرف، ففى الحال يظهر «حارس الحديقة»، بكل ماتحمله الشخصية من دلالات الحفاظ على النظام العام.ولا يكتفى آردن بدلالات الشخصية، وإنما يحولها إلى شخصية أسطورية. فهو طويل للغاية، يحمل قلما هائلا من الرصاص، مرشوقاً فى حزامه كالسيف، وكراسته فى حجم إنجيل جد الراوى، مدون فيها أسماء كل المذنبين الذين انتهكوا «الحديقة».. وفوق هذا كله فهو ضليع فى القانون، يوالى توجيه التهم للراوى بأنه بائع متجول يتاجر فى شئ مجهول، ثم يتهمه بأنه غجرى هائم، أو متسول، أو ينوى استخدام الحديقة استخداما غير أخلاقى، ثم إنه فى كل الأحوال مصدر إزعاج للجمهور.

شئ شبيه بهذا يحدث فى مسرحية عبد الصبور؛ خاصة فى تحميل الشخصية دلالات القدرة المطلقة: فعامل التذاكر يلتهم تذكرة الراكب، ثم يتحول إلى رجل ضليع فى القانون أيضا، رغم أنه يخلع ثوب السلطة الأصفر فى محاولة للتقرب من الراكب:

«خذ نصحى كصديق
لاتتحدث إلا فيما تبغى أن تتحدث فيه
زن كلماتك بالميزان
فكر مرات عشرا فى كل سؤال
عشرين لكل إجابة» (ص ٦٣٨).

وبتوالى التحقيق، يتجسد عامل التذاكر فى هيئة أخرى أعلى مرتبة من سابقتها: فالإسكندر يتحول إلى عامل التذاكر زهوان/ المحقق، ثم إلى سلطان/ ثلاثى السترة، ثم إلى مأمور أمريكى يعلق نجمة على صدره، ثم إلى علوان، ثم إلى عشرى السترة نفسه، ثم يعود الإسكندر مرة أخرى وأخيرة. إن سمات الحكم فى هذه القاطرة/ الدولة لاتترك مجالا للشك فى ديكتاتوريتها وإرهابها لمواطنها العادى. وإذا لم يكن أسلوب التحقيق المتصاعد كافيا للدلالة على سلطوية الشخصية الرئيسية، فإن تعليق الراوى على دلالات اللون الأصفر يؤكد هذه السمة. واللون الأصفر ـ وهذا هو الغريب فى الأمر ـ يمثل معان عند عبد الصبور تتردد عند آردن.

فى لحظة مصافحة السفير/ رمز الاحتلال العسكرى للمدينة للراوى، تنفقش بيضة بنسال صفارها على يدى الراوى وأكمامه. هنا يضحك السفير، فيضبط الراوى نفسه ضاحكا على المزحة السمجة. وضحك الراوى دلالة على قبوله الرضوخ ومسايرة السلطة العسكرية الحاكمة؛ إذ يقول السفير: «البيضة بيضتى وأنت أصبحت ملكى»، وتعليق السفير على اللون الأصفر (البيض ملئ بالذهب/ لكن رائحته نتنة حين تمر عليه السنون) يتردد بوضوح على لسان الراوى المتحذلق عند عبد الصبور:

«تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر
فيراه بعضهمو لون الذهب الوهاج
ويراه بعضهمو لون الداء.. لون الوجه المعتل
لون الموت» (ص ٦٣٩/ ٦٤٠).

هكذا اتفق الكاتبان على تجسيد السلطة تجسيدا مخيفا وأسطورى القوة فى مواجهة الفرد الأعزل المسالم، ثم اتفقا فى استخدام اللون الأصفر ودلالاته النفسية والدرامية، والأهم دلالاته الاجتماعية داخل الدراما وخارجها. وإذا كان عبد الصبور قد لجأ إلى هذه الحيلة للإشارة إلى سلطة عسكرية مصرية مهزومة وغير مرغوب فيها، فلماذا لجأ إليها چون آردن؟ سنعرف الإجابة قليلا.

أنا الكاتب والمكتوب:

إن موقف آردن وعبد الصبور من بطليهما أمر مثير للدهشة: فكلا البطلين يسمى «الراوى»، لكنهما يمثلان الكاتبين دون أدنى شك.

فعبد الصبور فى تذيل مسرحيته يريد من المتفرج أن «يحب الراوى ويزدريه» من حيث هو واحد من النماذج البشرية، لكن نمذجة البطل/ الراوى لايجب أن تعمينا عن اعتراف عبد الصبور فى التذيل نفسه بأنه الراوى نفسه. وجدلية العلاقة بين المجرد والمعين فى شخصية البطل تجعلنا نستنتج أن عبد الصبور حاول الخروج من الخاص إلى العام فى سبيل تقديم تجربته الشعرية الذاتية فى مواجهة السلطة.

ويقدم عبد الصبور راويه للمتفرج بوصفه رجلا عصريا مزوّقا، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية، لكن الأهم من هذا كله هو الموقف الأخلاقى لذلك الراوى. فى نهاية السفر الليلى لا يكتفى الراوى بالفرجة على جريمة قتل إنسان برئ، بل يتعدى هذا الدور إلى نصح المتفرجين الحقيقيين بالتزام الصمت المحكم إزاء هذه الجريمة، ثم إنه يلتمس الأعذار لنفسه لحمل الجثة فى النهاية، لأنه لا يملك إلا الكلمات. لكن هل تكفى الكلمات لمواجهة الجلاد؟ إجابة عبد الصبور وقتها كانت بالنفى.

هذا موقف قاس من مؤلف على بطله، لكنه موقف مشابه لموقف آردن من بطله على أى حال. فآردن لا يتأخر كثيرا فى الاعتراف بأنه الكاتب وبأنه المكتوب، أى أنه بطل مسرحيته (رجل الحقيبة):

«الراوى: إذن من كنت أنا، وأين كنت
ما الغرض من وجودى
جون آردن (ثمانية وثلاثون عاما)
من عائلة عريقة
كاتب مسرحيات لكى يراها
الجميع
يروها، ويدفعوا لمنها، ثم يلعنوها
هكذا كانت مهنتى منذ عام
١٩٥٨ ...
لوسقطت أنا ميتا، فى هذا الخميس
الخامل

فماذا سيقال عن حياتى وموتى؟
«غطى الصفحات البيضاء بثرثرته،
غطى باردات من أرضية المسرح
المفروشة بأناس وهميين،
عمل بمفرده سنوات ومع ذلك لم
يتمكن،
من طرد فأر واحد صغير من تحت
المنضدة» (ص ٣٧ ـ ٣٨).

إن التساؤل عن أهمية الذات والوصول أحيانا إلى احتقار دورها فى التغيير الاجتماعى لم يكن جديدا على صلاح عبد الصبور، لكن الملفت أنه صور هذا الإحساس بكلمات تقترب من كلمات آردن، رغم التفاوت الزمنى بين الإبداعين، واختلاف الظروف الحضارية للمبدعين.

يقول عبد الصبور/ الشاعر مستضعفا فى القصيدة الافتتاحية لديوان «أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤):

«فى زحمة المدينة المنهمرة
أموت لايعرفنى أحد
أموت.. لايبكى أحد
وقد يقال بين صحبى فى مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله» (ص ١٩٤/ ١٩٥).

والملفت فى هذا السياق أن قصيدة عبد الصبور تفتتح ديوانا يحتوى على قصيدتين من قصائد القناع ـ كما أسماها عبد الصبور ـ هما «مذكرات الملك عجيب ابن الخصيب» و«مذكرات الصوفى بشر الحافى» وكان هذا النوع من القصائد مدخله إلى الدراما؛ لاعتماده على تحليل الذات ونقدها فى سخرية مريرة تصل إلى حد الإيلام... وهل تختلف مسرحية آردن عن هذا كثيرا؟!

وإذا كانت الوحدة والسأم والإحساس بالاغتراب وضآلة الذات هي التي تدفع الراوي عند آردن إلى حديقة عامة لا يفعل فيها شيئا إلا إطعام السناجب، فإن الأحاسيس نفسها تنتاب بطل عبد الصبور، ولكنه الراكب هذه المرة، وليس عامل التذاكر. فالراكب إنسان بلا أبعاد، بلا اسم، بلا صنعة محددة، مسافر نحو مكان مجهول، في الليل، وغاية عبد الصبور في التجهيل التام تتساوى مع رغبة آردن في منتهى التخصيص حين يطلق على راويه اسم جون آردن. وإذا كان بطل آردن يحاول التغلب على سأمه بإطعام السناجب، فإن الراكب عند عبد الصبور يحاول أيضا التغلب على هذا السأم، ولكن وسائل تسليته، على بساطتها، ذات مغزى عميق؛ لأنها تدل على سأم وجودي. إنه يلعب مع الحساب والأرقام والسيرة الذاتية، والدين، والتاريخ العام، ومن هذه المادة الأخيرة تبدأ الخطورة؛ إذ يظهر له الإسكندر نفسه.

الوسائل الدرامية المتماثلة:

يستخدم آردن وعبد الصبور وسيلتين دراميتين تسهل لهما الحركة في الزمان والمكان: فبطل آردن يغفو في حديقة عامة، فيصعد إليه الحلم (تنويعة على سقوط الإنسان في الحلم)، ثم هو في حلمه يسقط في حلم آخر... والحركة في رأس الحالم لاتحدها حدود زمانية أو مكانية.

والحلم هنا وسيلة من وسائل التغريب، تسمح برؤية الواقع موضوعيا، وتسهل امتحان الافتراضات النظرية عن وسائل التغيير الاجتماعي وأهدافه. أما عبد الصبور، فيحرك بطله من خلال حركة قاطرة تنهب الأرض والتاريخ، وداخل هذه الحركة التي لاتتوقف كثيرا عند منطقية الحدث، أو منطقية ظهور الشخصيات، يتغير إهاب عامل التذاكر، ويظهر الراوي ويخاطب الجمهور.. إلخ. والهدف من الوسائل الدرامية المتشابهة عند الكاتبين واحد، وهو وسيلة لامتحان المستقر أو المتعارف عليه بوضعه في إطار غريب والنظر إليه بعيون جديدة.. إنها جوهر التغريب البريختي أو الإيماءة Gestus (٧).

ولايضمن الحلم/ الرحلة حرية في الحركة عبر الزمان والمكان فقط، وإنما يضمن لآردن وعبد الصبور تبرير ما لايمكن تبريره في المسرح الواقعي، وإضفاء منطقية خاصة على ما لايمكن منطقته في المسرح الواقعي، أو ما لايتساوق مع اللجوء إلى الواقعية في رسم الشخصيات. وإذا كانت حرية الحركة والتغيير والظهور والاختفاء مطلقة في مسرحية إذاعية تحدث في رأس بطلها، فإن عبد الصبور يحاول أن يصل إلى الحرية نفسها في قاطرته المتحركة؛ ولهذا فهو يستخدم وسائل عدة تقود جميعها إلى كسر الإيهام بالواقعية، ولفت النظر إلى «مسرحية» ما يجرى أمام المتفرج. من هذه الوسائل التي تستهدف معادلة الحلم عند آردن، يستخدم عبد الصبور الخطاب المباشر للمتفرج، والراوي، وتجسيد الشخصيات المتخيلة والتاريخية، والتحول Metamorphosis في سماتها وجوهرها. كل هذا يدل على أن المسرحيتين مثلتا وسيلة للتسامي بالتجربة الفردية إلى آفاق الموضوعية والنقد الذاتي في سبيل الوصول إلى يقين فكري.*

غير أن الكورس أو الجوقة تعد أهم سمة تقنية تلفت النظر في كلتا المسرحيتين، والراوي فيهما يمثل هذا الكورس وظيفيا؛ فهو يوضح ويعلق ويشير ويمثل كل من هم خارج المسرح. لكن إذا كان الوسيط المسموع لدراما آردن يبرر وجود الراوي لتوصيف الأحداث غير المرئية، فلا ضرورة هناك لتحقيق الهدف نفسه في مسرحية عبد الصبور المكتوبة للمسرح أصلا. والمتأمل لدور الراوي عند عبد الصبور يشك - كما شك هو نفسه - في درامية تلك الشخصية، كما أنه يحتل مساحة ضخمة من الحدث المسرحي، دون ضرورة أو حتمية؛ إذ إنه يوصف الحدث المسرحي المرئي لحظة وقوعه، على سبيل المثال. هذه المقدمات تدل على أن حوار الراوي عند عبد الصبور هو «الثلث الإذاعي» في المسرحية، فهل تأثر عبد الصبور بمسرحية آردن تأثرا مباشرا أو غير مباشر، أم أنه استخدم وسيلة مسرحية قديمة، مقصود بها تحقيق أهداف تماثل أهداف جون آردن في مسرحيته (رجل الحقيبة)؟

الهدف من الرحلة/ الحلم:

يشترك آردن وعبد الصبور فى أهدافهما من استخدام الرحلة/ الحلم بوصفها وسيلة درامية. فالراكب عند عبد الصبور يعادل المولود البرئ الذى يتعرض لنوازل الحياة، فتصقله وتعلمه وتغير من أبعاده ومكوناته الفكرية بمرور الزمن وتعدد التجارب. ومابين نقطتى الميلاد والرحيل ـ البراءة والموت ـ يختزل عبد الصبور رحلة أى إنسان فى تجربة درامية مكثفة. ولاتختلف رحلة بطل آردن عن هذا كثيرا، فهو يسقط فى حلم ليجد نفسه عند نقطة الصفر زمانيا ومكانيا، ويتعرض لتجارب تزلزله حتى يخرج فى النهاية إنسانا آخر.

ولايقتصر هدف الكاتب من استخدام تلك التقنية على تعليم بطله، بل يتعداه إلى تعليم جمهوره أيضا، فالتقنية فى النهاية تنتمى إلى المسرح الملحمى. أما نهايات تلك الرحلة فتختلف من كاتب لآخر، فقد اختار آردن لبطله أن يخرج من التجربة ليعود إلى خضم الحياة فى محطة «مترو» تحت الأرض، والقطار يغادر محطته (هل نشير إلى قطار «مسافر ليل»؟) لتقابله امرأة غجرية عجوز تبلور له فشله فى التعلم من رحلته:

«أنت لم تجد ماتوقعته
وما وجدته لم تستخدمه.
ما رأيته لم تنظر إليه
ولما نظرت إليه لم تختر» (ص ٨٧).

لكن الحقيقة أن هذا نفسه نوع من التعليم؛ صحيح أنه لا يصل بالراوى إلى الانحياز التام للفقراء والجوعى، لكنه يساهم فى إعادة تشكيل خياراته الفكرية والفنية. ويبلور فرانسيس جراى ذلك التناقض بقوله: «إن التجربة تغير من نظرة آردن المائعة إلى آليات المجتمع، لقد بدأ ينظر إلى الناس باعتبارهم «سمانا» أو «عجافا»، لكن عجزه عن الفعل مازال قائما»[٨]. كما أنه يتعلم أن الفعل:

«ليس من طبع تلك الحقائب
التى تمنحها امرأة عجوز متشحة بالخرق
وليست تلك طبيعتى، ولن تكون
كل ما أملكه هو أن أنظر فيما أراه»
(ص٨٨).

تلك هى كلمات الراوى الأخيرة، وهى خطوة تضعه ـ كما يشير النص بذكاء ـ على مسافة متساوية من منزله وقبر كارل ماركس.

وإذا كان بطل آردن يخرج إلى الكون أكثر معرفة مما كان قبل الرحلة، فإن بطل عبد الصبور أتعس حظا، لأنه يخرج جثة محمولة، يشارك خالقه فى حمله. وهذه النهاية تشير إلى أن عبد الصبور كان أكثر تشاؤما من آردن، فى نظرته إلى مصير «الرجل الطيب» فى دولة من دول العالم الثالث، بل إلى مصير الفنان نفسه على أيدى لابسى «الكاكى».

والأهم من مصير الفنان وعلمه، هو أن الكاتبين يستهدفان تعليم الجمهور، وهذا يتحقق بالفعل حتى فى حالة فشل البطل الدرامى التعلم من تجربته.

عن التأثير والتأثر:

إذا كانت النقاط السابقة، وغيرها، تشير إلى احتمال تأثر عبد الصبور بمسرحية جون آردن، فإنه من الصعب التيقن من المقولة، كما أنه من الصعب إثباتها. فقد أذيعت المسرحية على الهواء من البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية BBC فى ٢٧ مارس ١٩٧٠، ومن الصعب افتراض قيام عبد الصبور «بالتقاط المسرحية» التقاطا من الإذاعة، والتأثر بها، وكتابة نص شعرى يعد من أنضج نصوصه الدرامية فى هذا الزمن القياسى. كما أن مستوى سيطرة عبد الصبور على الإنجليزية، خاصة تلك اللكنة غير المألوفة التى استخدمها الممثل آلان دوبى لتطابق لهجة جون آردن فعليا، فى إخراج مارتن إيسلن لها، يؤكد صعوبة التأثير والتأثر.

لم يبق، إذن، إلا النظر في الظرف الحضاري العام الذي أدى إلى وجود نقاط التماس بين كاتب مصري يعيش في أعقاب نكسة ١٩٦٧، يكتب مكتشفا قدرة قصيدة القناع على حمل قضايا سياسية واجتماعية دون التعرض لغضب السلطة العسكرية المهزومة، وبين كاتب بريطاني لامع في دنيا المسرح. لكن الغرابة يمكن أن تزول لأسباب ثلاثة:

السبب الأول:

يعود إلى وعي صلاح عبد الصبور، منذ أن كتب (مأساة الحلاج)، بالمشكلات التي يجابهها المثقفون في جميع أنحاء العالم، ومنها مشكلة الحيرة بين السيف والكلمة، أو مشكلة المرجعية في استخدام أي منهما لتغيير المجتمع. ومن نافل القول الإشارة إلى تمركز موضوعات مسرحيات عبد الصبور حول علاقة الشاعر بذاته، ومدى تأثير هذه العلاقة على موقف هذا الشاعر من القضايا السياسية والاجتماعية لأي مجتمع. ومراجعة مسرحيات عبد الصبور تدل على أنه انحاز مرة للكلمة وجاور مرة بينها وبين السيف/ الفعل، وكفر بقدرتها على الفعل مرة، واحتار بين الخيارات في معظم الأحيان.

وهناك جدل بالتأكيد بين قضايا مبدع الدراما والمبدع في الدراما عند عبد الصبور، وقضية الربط بين الكاتب والمكتوب تعتبر قضية تقنية دالة في هذا السياق. فإذا كان عبد الصبور قد ربط بين ذاته والحلاج في كتاباته النقدية، فإنه أكد أن الراوي يمثله في (مسافر ليل)، ثم إنه يزج باسمه مباشرة في (بعد أن يموت الملك)، ويسخر من ذاته سخرية مريرة، كما فعل آردن في مقدمة مسرحيته (رجل الحقيبة). ثم إن الربط بين الكاتب والمكتوب يعني الكشف عن عناصر اللعبة المسرحية، وهذا ما نجده يتنامى عند عبد الصبور من المسرح بوصفه شعيرة في (الأميرة تنتظر) والكشف عن مسرحية المسرح في (مسافر ليل) إلى التناص الشعري والدرامي في مسرحية (ليلى والمجنون)، إلى الرواة والنهايات المتعددة في (بعد أن يموت الملك).

رغم هذا كله، فليست المرجعية وحيرة الذات بين السيف والكلمة هي قضية (مسافر ليل)، فعبد الصبور يحكم على راويه ذرب اللسان في بداية المسرحية وينتهي الأمر، وهي على هذا تعد المسرحية الوحيدة التي لا تعرض لحيرة الفنان في مسرحيات عبد الصبور. ما تعرض له (مسافر ليل) هو المرجعية السياسية والدينية والاجتماعية: ماذا يفعل الرجل الطيب/ المواطن الصالح إزاء رجل يجسد أنواعا مختلفة من الديكتاتورية إلا محاولة التملق والاستجداء، ثم اختيار طريقة الموت في النهاية؟ وسط الظروف الاجتماعية الخانقة، لم يكن الفنان وقضاياه محور اهتمام عبد الصبور، بل إنه كان مشغولا بديمقراطية الحكم وإنسانيته ومدى تأثيره على خيارات الرجل الطيب من ناحية، والمثقف من ناحية أخرى.

في هذا السياق، يمكننا فهم ما يجمع بين آردن وعبد الصبور، ويمكننا فهم القاسم المشترك في العداء للسلطة في كلتا المسرحيتين، ومصير الفنان في مثل تلك المجتمعات العسكرية الخانقة.

السبب الثاني:

يعود إلى العام ١٩٦٨ الذي يرى بعض النقاد أنه كان عاما فارقا في تاريخ المسرح الأوروبي عامة، والبريطاني على وجه الخصوص، فالناقدة كاترين إيتزن - على سبيل المثال - ترى أن ماحدث في ذلك العام أدى إلى «تسييس» الكثير من الكتاب نظرا للأحداث العنيفة التي حدثت على المستوى العالمي، وهي أحداث وضعت نهاية لحقبة تاريخية بأسرها.

من هذه الأحداث، الغزو السوفيتي لتشيكوسلوفاكيا، وحوادث الطلبة والعمال في باريس وما

تلاها من حوادث مماثلة على المستوى الدولي، وربيع براغ، ووصول حرب فيتنام إلى ذروتها واقتراب النصر من الفيتناميين وما صاحبه من مظاهرات تأييد لهم على مستوى العالم، واغتيال مارتن لوثر كنج وإدوارد كينيدى، ووصول الثورة الثقافية فى الصين إلى ذروتها. وقد شهد ذلك العام أيضا أصداء أحداث عنيفة حدثت فى العام السابق له، منها انتهاء الحرب فى بيافرا، ومقتل جيفارا .. إلخ. وأهم مايعنينا على المستوى المحلى المتعلق بصلاح عبد الصبور، حرب الأيام الستة بين العرب وإسرائيل، وهى حرب أدت ببعض المثقفين والكتاب إلى إعادة النظر فى الكثير من المسلمات الراسخة.

وفى مجال المسرح، كانت تلك السنة شاهداً على اتجاه معظم كتاب المسرح البريطانى إلى النظر إلى الإنسان باعتباره حيوانا سياسيا فى المقام الأول، وتزامن هذا مع ظهور الموجة الثانية من أبناء جيل الغضب الذين ظهروا أكثر اهتماما بالسياسة المباشرة من كتاب الموجة الأولى (٩).

لم يكن هناك مفر من أن يتأثر الكاتبان موضوع البحث بما جرى فى ذلك العام، فكان أن توقف چون آردن مع نفسه وقفة جادة يتفحص فيها دوره بوصفه كاتبا دراميا، وكان أن توقف صلاح عبد الصبور عند أزمة الفرد إزاء سلطة عسكرية مستبدة، وعند أزمة المثقف المزيف إزاء هذه العلاقة. ولم يكن من الغريب أن تحدث تلك التشابهات فى الوسائل والأهداف عند كل منهما.

السبب الثالث:

هو الرحلة التى قام بها آردن إلى الهند إثر كتابته مسرحية (رجل الحقيبة). لقد تركت تلك الزيارة آثارا عميقة فى نفسه، آثارا أكدت له استحالة الحياد الفنى فى الصراع بين الفرد والسلطة. فقد آردن تصريح تجوله، واستجوبته الشرطة الهندية وفحصت بعض متعلقاته فاكتشفت كتبا (بعضها لماوتسى تونغ ولينين) ذات طبيعة معادية للدولة/ النظام، رغم أنها، قانونيا، لم تكن ممنوعة. اعتبرت الشرطة الهندية آردن شيوعى النزعة، وسجنته تمهيدا لمحاكمته.

بالتجربة المباشرة فى دولة من دول العالم الثالث، اكتشف آردن قيمة الكلمة وخطورتها، خاصة بعد أن أحس بالحرج من مناقشة موضوع ذى طابع أكاديمى مع السجناء السياسيين الهنود، هو موضوع «علاقة الكاتب بجمهوره فى زمن التغير السياسى». بل إن المثقفين الهنود أنكروا عليه صفته، بل استنكروا أصلا وجود شئ يسمى «كاتب يسارى إنجليزى»، لأن الغربيين بالضرورة ـ هكذا قال الهنود ـ يمينيون.

لم يعجب آردن بوسائل غاندى السلمية، لكنه لم يتحول إلى الإيمان بالعنف حلاً للمشاكل الاجتماعية أو السياسية. لكن تجربته فى الهند تركت آثارا خطيرة فى موقفه الفكرى، لأنه قال بعدها مباشرة، فى مقدمة مسرحية (رجل الحقيبة):

> «من الواضح أننى لو كنت كتبت المسرحية بعد، وليس قبل، الأحداث التى أشرت إليها هنا، لاختلفت عما هى عليه تماما. لقد فكرت فى إعادة كتابة الجزء الأخير منها، لكننى امتنعت، لأن المسرحية تعكس بشكل موضوعى موقفى الفكرى فى ربيع ١٩٦٩».

هذه الرحلة وضعت آردن فى قلب الظروف الحضارية، أو غير الحضارية، التى يعيش عبد الصبور فى مثيلتها، ولهذا السبب أتت مقدمة (رجل الحقيبة) كما هى عليه، وأتت (مسافر ليل).

الهوامش:

(١) تؤكد جلندا ليمنج أن مسرحية (الحلم) التاريخية الذاتية رجل الحقيبة تمثل نقطة تحول في طريقة آردن التي تعتمد على الاستلهام غير المباشر لأحداث معاصرة، ووضعها في إطار تاريخي لتحقيق الموضوعية الدرامية. وبالرغم من أن المسرحية تبدو كأنها ذروة أسلوب آردن في السخرية الاجتماعية المباشرة فإن مقدمتها تدل على أنه تخلى عن هذه الطريقة كلية.

Glenda Leeming John Arden, writers & theirWork No. 238, Longman Group Ltd, 1974, pp. 5 -6. See also Francis Gray, John Arden, Macmillan, 1982, p. 67.

(٢) انظر أيضا: صلاح عبد الصبور، مسافر ليل ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٧٠١، وسأكتفي في المرات القادمة بإدراج رقم الصفحة في المتن.

(٣) راجع على سبيل المثال مقال نانسي سلامة، «تأثير يونيسكو على صلاح عبد الصبور في مسافر ليل»، ترجمة سامي خشبة، فصول، ٢، ١ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ١٤٩.

(٤) انظر: F.Gray, Op.Cit, p. 69

(٥) يربط فرانسيس جراي بين هذه التجربة وتجربة برتولدبريخت في إنشاء البرلينر إنسامبل في ألمانيا الشرقية.

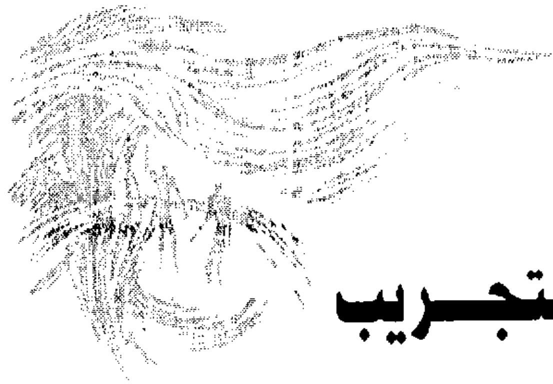
(٦) انظر John Arden, The Bagman in The Autobiogriphical Plays, Methuen, 1971, p. 37.

وسأكتفي في المرات القادمة بإدراج رقم الصفحة في المتن.

(٧) هذه التقنية البريختية في مسافر ليل أثرت تأثيرا كبيرا في توجيه صلاح عبد الصبور في مسرحياته التالية إلى المسرح داخل المسرح، ووصل به إلى مدى لم تكن تشي به مسرحية مأساة الحلاج، في الأميرة تنتظر شعيرة يومية مستعادة عن آلام الماضي التي عانتها الأميرة، وفي ليلى والمجنون هناك مسرحية داخل المسرحية، لم تظهر المسرح بوضوح، بل وبريخت في بعد أن يموت الملك.

(٨) انظر: Gray, op. cit, p. 71.

(٩) انظر: Cathrine Itzin Stages the Revolution, Methuen, 1980. pp. 1 - 4



التجـــريب فــى تشــكيل الفــراغ المســـرحى لمسرحية «كاليجولا»

صبرى عبد العزيز *

إن التـجـريب فى تشكيل الفـراغ المسـرحى، فى جوهره، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من خلال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية الموروثة.

والصورة المرئية المسرحية تؤسس على الوجود الحى للممثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحى وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة نابعة من تآلف الفنون المسرحية كافة. وفى النصوص الميتافيزيقية، يتم التعبير عن الأفكار برموز بصرية لها دلائل فى الفراغ المسرحى الذى هو فراغ زمانى ومكانى فى آن:

زمانى: (الكلمة ـ الموسيقى ـ الإضاءة)
مكانى: (جسم الممثل ـ المناظر).

* رئيس قسم الديكور ووكيل المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ـــ القاهرة.

والنص المسرحى لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحى أمام متفرجين. وكل نص مسرحى يملى أسلوبه الذى يعنى التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام، ويتوقف الأسلوب فى تشكيل الفراغ المسرحى على متغيرين، هما:

١ ـ الفكرة أو الروح العامة التى يراد تأكيدها فى النص الدرامى، والقيم التى تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ ـ الرؤية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التى يراد طرحها فى النص الدرامى (كاليجولا) للكاتب ألبير كامى (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)، بوصفه محورا للعرض المسرحى، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) فى المقدمة فيقول:

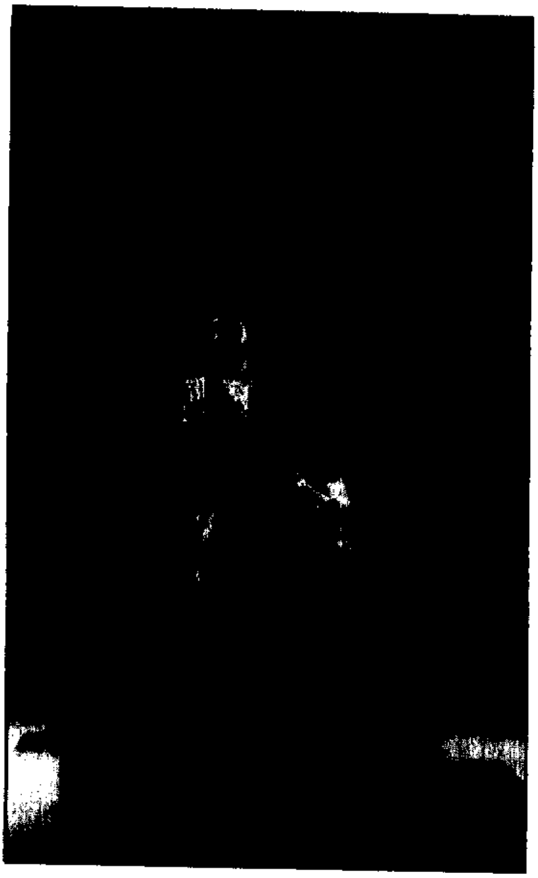
«ولذلك اختار كامى بطلا لمسرحيته حاكما مطلق التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه

هو الذى يشرع القوانين، بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التى يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب، ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجليلة التى يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها فى زعمهم جديرة بأن يقضى فى سبيلها العمر وتبذل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل فى ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مغزى له، وأن الغايات الجليلة أضاليل، والعواطف الجميلة ترهات أو فقاقيع، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقدنا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازين التى نقيس بها قيم الأشياء، وحرمنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أمامنا الخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والبغض، بل تساوت لدينا الحياة بالموت»[١].

إن مسرحية (كاليجولا) التى نحن بصددها تستقى مادتها من المؤرخ الرومانى سويتون فى كتابه (حياة اثنى عشر قيصرا) الذى يتحدث فيه عن شخصية «كاليجولا» فيقول:

«كان كاليجولا مصابا بالصرع منذ طفولته. وكان يقف كثيرا أمام المرآة ليجرب فى قسمات وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن كاليجولا متمتعا بصحة طيبة جسميا وعقليا»[٢].

وقد اختار ألبير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتى ١٢ و ١٤م، ليصور مأساة من مآسى العصر؛ وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأربعينيات تحت تأثير تيارات



الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشعور بعبث الحياة وعدم خضوعها لمنطق العقل، تغلب عليه فى هذه الفترة موقف الرفض ومذهب العدمية الذى صاغه «نيتشه». إن كامى لم يذهب مذهب الوجوديين فى الوقوف عند قبح الحياة. بل تعداه إلى موقف التمرد على هذا القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره.

ويقول إبراهيم حمادة عن العبث فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية):

«اللامعقول» أو «العبث» يعنى النشاز، والنبو عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات، إثارة الضحك، وإثارة الأسى أيضا. وكان ألبير كامى أول من استخدم كلمة «اللامعقول» أو «العبث» فى مقالته سيزيف

١٩٤٢ لوصف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده».

«تعتبر مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية، على أساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأخلاقية، والاجتماعية التى قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية قضية، ولا يحاول الدخول فى جدل حول إيديولوجية معينة، وإنما هو مسرح موقف، مثلما هو ضد الأحداث المتتابعة، والمتصلة الحلقات، على أساس سببى. فالفعل فى مسرحية لا معقولة، لا يروى قصة بالمعنى المعتاد، وإنما يقدم هيكلا من الصور، المصممة على أساس أداء مهمة توصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين. وهذا القلق المطلوب توصيله نابع أساسا من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم مطلسمة ومسرفة فى الإلغاز والتعمية».

«فالمتفرج، يواجه دائما بشخصيات محبطة، تظل أفعالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير مفهومة، ومتناقضة، وبالتالى مضحكة. ومن ثم، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل هذه الشخصيات».

«إن المسرحية العبثية تتضمن فى العادة كثيرا من النشاط البدنى، إلا أنه نشاط مزيف ومفتعل، لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلا فى واقعنا. والكمية الكبيرة من الحركات الجسمية تجاهد فى التأكيد على الفكرة العبثية، وهى: أنه مهما حاول الإنسان شغل نفسه، فلا شئ حقيقيا يحدث فى وجوده. كما أن المسرحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان»[٣].

ويفسر كامى الانقلاب المفاجئ فى شخصية «كاليجولا» بعد وفاة أخته وعشيقته «دروزيلا» من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفا عبثيا.

فمن وجهة نظر كامى أن «الواقع» دائما غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التى نسميها «الموت» هى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت «دروزيلا» مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لغيابه. وبعد فترة يعود متعبا ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون، بل إنه لم يشعر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

«لست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت فى أى وقت مضى. كل ما فى الأمر أنى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل. إن الأشياء فى وضعها القائم لا ترضينى».

«إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم..»

«إنى أقسم لك أن هذا الموت ليس شيئا فى ذاته، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة دلتنى، على حقيقة جعلت من القمر لدىَّ ضرورة. وهى حقيقة جد بسيطة، جد واضحة، بل سخيفة بعض الشئ ومع ذلك يصعب اكتشافها، ولا طاقة لى على احتمالها».

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة»

«إذن فكل ما حولى إفك وكذب.. غير أنى أريد أن يعيش الناس فى الصدق..»[٤].

تجعل طبيعة الموت جميع الأشياء متساوية فى عدم الأهمية. إن «كاليجولا» من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريرا ولا طاغية، بل مثاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية: «إعدامات، مجاعة، دعارة، ابتزاز..».

إن «كاليجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذى كان يؤرق لياليه بعد موت «دروزيلا»، وقد جعل الشقاء منه رجلا آخر، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، وأخذ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة بحرية مطلقة، لم يدرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على كل معارضة، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الذى يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد فى الإمبراطورية، ولابد أن تنفذ مشيئته.

إن متعة كاليجولا كانت فى سلب الأموال، واغتصاب النساء، وتوزيع الموت؛ حتى عشيقته «سيزونيا» فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسعون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك فى النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

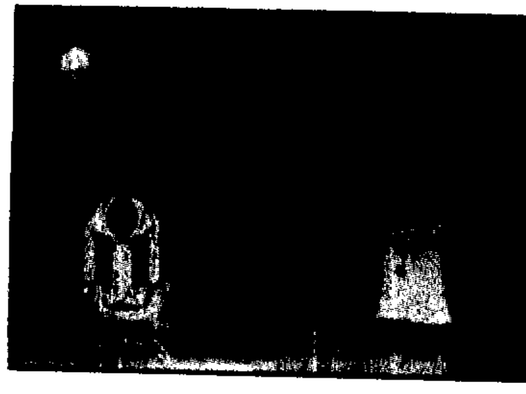
لقد وجد كاليجولا نفسه غريبا وسط طائفة من الناس يشتركون فى الإيمان بشئ ما يجعلون منه مغزى الحياة، فسيزونيا عشيقة تتخذ من جسدها إلهاً، وتتخذ من إشباع شهواته همها الأكبر فى الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسعون إلى الحصول عليه... وهكذا. وأراد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، فما أن يهديه منطقه إلى فكرة إلا يضعها موضع التجربة العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضاً كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسأم الدوران حول نفسها الملايين من السنين، وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى التوالد لتميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، تجعل كاليجولا يحلم بعالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل فى متناول اليد، ولكنه فى النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شئ:

«إنى لم أسلك السبيل الذى كان ينبغى أن أسلكه فلم أنته إلى شئ. إن الحرية التى مارستها ليست هى الحرية الصحيحة»(٥).

إن «كاليجولا» الذى تملكته رغبة «المطلق» لا يرضى بها، ويقرر أن يستخدم السلطة ويمارسها فى حرية مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شئ دون أن يهدم نفسه.

إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بذاته إلا إذا تحرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذى أراد





امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيئا واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم.

إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فاللامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول فى الصلة، فى العلاقة بين الأشياء، فى علاقة الإنسان بالوجود.

فالعبث هو لامعقولية الحياة. إذن، فلنتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تعريف «العبث» عند ألبير كامى فى موسوعة المصطلح النقدى نجد:

«إن العبث عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التى يعانيها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة فى اليقين».

ويفرق كامى بين نوعين من الانتحار: جسدى وفلسفى[6]»

لقد عالج «كامى» العبث فى(أسطورة سيزيف) وفى (الغريب) وفى مسرحية (كاليجولا). وفى (أسطورة سيزيف) يضع كامى فكرة الانتحار التى تطرح قضية «معنى الحياة»، ولكن كامى يرفض الانتحار، ويجعل من العبث بداية تدعو إلى تجاوزه، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن. إذن، العبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفا وهذا ما عبر عنه كامى بقوله:

«إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد»[7].

من هنا،كان انبثاق التمرد فى فلسفة «ألبير كامى» الذى ينتهى إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود الـ«أنا» ثم وجود الـ «نحن».



إن التمرد عند «ألبير كامى» تمرد ميتافيزيقى، وهو الذى ينبع من الشعور بعبث الوجود، وقد يؤدى إلى العدمية المطلقة، أما التمرد التاريخى، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامى فيقول:

«فى عصرنا هذا لم يعد التمرد، فى رأى كامى، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد الفقير على الغنى، وإنما أصبح تمردا ميتافيزيقيا، أعنى تمرد الإنسان على وضعه وموقفه الإنسانى ذاته، فالتمرد الميتافيزيقى هو احتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان وإنكار للأخلاقية. وهو سعى إلى تأكيد الذات إزاء عوامل اليأس ومظاهر الموت، ولكن على مستوى إنسانى شامل، لا على المستوى الفردى وحده.. هذا التمرد الميتافيزيقى يشجع على «الجريمة» أى على مظاهر القسوة والتنكيل والقتل التى يحفل بها عصرنا الحاضر، والتى بلغت قمتها فى الفاشية والنازية»[8].

وقد يكون العبث دافعا سواء إلى تحطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى المحافظة على الذات (عن

طريق الانتحار الفلسفى) أو الانتحار الذهنى بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا علاقة انعدام التوافق بين الفرد والعالم، كامى يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانعزال فى عالم مغترب، والإحساس بالقلق الغامض والإحساس بالاغتراب بالنسبة إلى أنفسنا، الأمر الذى يعد انعكاسا لصورتنا فى المرآة.

والإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن ألبير كامى وجد أن حياة الإنسان تصطدم بتناقضات وعذابات الحياة، وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينشر الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب فى عالم غير عاقل.

إنه انعدام التوافق بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وانعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه.

إن «العبث والتمرد والثورة» هى حياة ألبير كامى وفكره وإبداعه، وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة. والصراع والقضايا التى تثيرها هذه المسرحيات يؤديان تلقائيا إلى مأساة النفس، المأساة الميتافيزيقية التى يعالج فيها القضايا التى تثقل ضمير الإنسان فى القرن العشرين. وهى تعكس تطورا فكريا متصلا بالتجربة والحياة. ويمكن أن نقسم نتاجه المسرحى إلى مرحلتين:

١ــ مرحلة اللامعقول، فمسرحيتا (كاليجولا) و (سوء التفاهم) تعبران عن ميتافيزيقا اللامعقول.

٢ــ مرحلة التمرد، فمسرحيتا (العادلون) و (حالة الحصار) تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول:

«إن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذى تمكنه من تحرير وعيه وذلك بمحوها للآراء السابقة على التحقيق. إلا أنها لاتكفى، لأنها لا تقرر قاعدة للفعل أو السلوك والتمرد، تلك الحركة التى لا تقاوم والتى يثور بها الإنسان على الكون والموت، تمكنه من تخطى اللامعقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التمرد تمرد ميتافيزيقى، بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم. وفكرة التمرد هذه تبدو فى «سوء التفاهم» و «كاليجولا» فى صورة سلبية هدامة، لكنها فى حالة «الحصار» و «العادلون» تبدو فى صورة إيجابية بناءة»[٩].

*

إن الرؤية الإخراجية لعرض (كاليجولا) الذى قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح بأكاديمية الفنون، من إخراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

كاليجولا هل هو إمبراطور؟ هل هو مصلح اجتماعى؟ هل هو إنسان عدمى يائس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدميرى الكامل لكل شئ.. حتى هو نفسه...؟

وجاءت الإجابة فى (الطاعون) ومشاكل الديكتاتورية فى حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضى بعين الحاضر، تكشف ما تنطوى عليه من تناقض وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذى يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش.

وجاءت الرؤية الإخراجية فى أسلوب اصطلاحى، بهدف إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحى؛ بداية من دراسة النص وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية

التى تخيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تحقيق المستوى العلمى والحرفى للممثل.

وعن فن الممثل يقول ألبير كامى:

«يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير»[١٠].

إن كامى، حين يطلب أن يعانى الممثل الانفعالات التى يصورها، يقلل الدور الرمزى للممثل باعتباره بطلا لفلسفة العبث. فالممثل هو الذى يمثل الإنسان اللامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور فى حدود بعينها من الزمان والمكان.

ويعد المسرح ذاته رمزا لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملابسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولية»، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنصر اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى الممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول. إن تأكيد كامى أهمية الجسد هو ما جعله يرى فى التمثيل حلا للتناقض بين وجدانية جسده و تعدد الأدوار التى يؤديها هذا الجسد طوال حياته. فالممثل يجمع فى عملية واحدة بين التفرد والتعدد، تفرد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المخرج يقول سعد أردش:

«إن (العقل) والطاقة العقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لعقد تواصل فكرى حى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. بحسب التفسير الإنسانى الذى يأخذ به الممثل.

والعقل بهذا المعنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنسانى، بحيث يصبح أداء الممثل «فكريا» ويصبح الممثل مفكرا يواجه المتفرج «المفكر»، لا «المتفرج المتلقى».

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولد وأتباعه قد أسندوا للعقل عند الممثل الوظيفة الأساسية والإبداع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى الواقع وتستبعد كل ما هو أرضى وقبيح، وتحمل ذلك الانفعال تلك الرعشة البدنية والحركة البيولوجية، فإن منهج الرائد الاشتراكى برتولد بريخت هو الذى كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل فى إبداعه. إن العقل عنده هو أداة التفسير الاجتماعى، وهو الذى يحقق المعادلة الصعبة فى تحقيق الوجود الثلاثى الذى يريده للممثل على خشبة المسرح، فهو يريد له أن يكون ذاته أولا، والشخصية ثانيا، والناقد الاجتماعى ثالثا»[١١].

- والفن المسرحى هو تعبير عن الإنسان الذى يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم فى بناء المناخ التشكيلى للعرض المسرحى بلغته البصرية التى يعبر بها عن البناء النفسى والاجتماعى والاقتصادى، ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحى. لذلك، جاءت الرؤية التشكيلية بالأسلوب الاصطلاحى الذى يتعامل مع الفراغ المسرحى، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل.

وعملية مسرحة المسرح لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية.

إن هذا الأسلوب يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة، ويحوى فى داخله أساليب عدة، كالشكلية التى تمضى فى البعد والتجريد عن الواقع الموضوعى.

إن المناظر التجريدية هى المناظر «المؤسلبة»؛ أى التى تميل إلى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة أو التمثل الحرفى، ومن ثم، فهى لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية، وإنما تسعى إلى خلق مناخ تشكيلى يعتمد على عناصر أربعة هى:

١ـ الخلفية التشكيلية (ستار خلفى وضعت عليه حبال من الليف).

٢ـ الجوانب أو الأجنحة وهى عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.

٣ـ كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التى تشغل سطح خشبة المسرح مثل: كرسى كاليجولا، المنضدة، والمقاعد فى بيت شيريا.... إلخ.

٤ـ مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها فى هذا العرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام مجموعة الممثلين، كأشكال متحركة فى الفراغ المسرحى تتقابل وتفترق، وتتباعد وتتواجه، فتملأ الفراغ المسرحى حياة.

لقد التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد نص (كاليجولا)، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تحديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها ستائر أخرى من التل الرمادى الشفاف مركب عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الراكز الباهت، وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها، وإلى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية، وفى العمق، عند منتصف الجزء العلوى من الفوندى الخلفى، نرى القمر كشكل جنينى يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المصمم أن يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا، والتعبير عن عالمه الداخلى: الموت، الحب، المستحيل... إلخ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحى، ويحيط بالعرض كله، بكواليسه وبراقعه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحبال الليف المتتالية بحلزونية بتكرار يعكس انحلال المكان.

وجاءت المناظر تعكس التشويه العقلى والعاطفى الذى تعانى منه الشخصيات، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات، والتوتر الذى يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى، والإحساس بالعبث هو الإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

ويتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامى فيقول:

«يقصد كامى من لفظة العبث، بوجه عام، انصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه»(١٢).

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق

فى الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذى يسيطر على حدث المسرحية، ويهيئ المشاهد لمواجهة واقعة مفجعة مأساوية، عن طريق الحوار المتوتر العصبى، وبتصوير الطبيعة ذات الليل الدامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دروزيلا.

إن التوتر الدرامى هو اللحظة التى تبلغ فيها الحدة الانفعالية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للعرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والغائر، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، يهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحى قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتحدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها وإمكاناتها، هذا إلى جانب الجدلية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر.

وبالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية عضوية، تم إيجاد الحالة المسرحية واعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتى، ومما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير فى الأمكنة؛ حيث تولد فى الفراغ كتل وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر فى الصيغة التى يتم بها تشكيل الفراغ المسرحى نتيجة لظهور نظريات جديدة فى التصميم المسرحى خاصة، والفن التشكيلى عامة، بفروعه المختلفة التى كان لها الأثر الأكبر فى تطور تشكيل الفراغ المسرحى الذى يعد أحد الأركان الأساسية فى العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل من:

الشكل، والبناء، والخامات.. بهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتعمق فى تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ودفع المشاهد إلى الوعى والتيقظ، فنحن نعيش عصرا مضطربا ينعكس فيه الماضى الذى هو مرآة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المصمم هو:

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلى الموحى بالعظمة الرومانية بأسلوب تاريخى كلاسيكى يتحرى المطابقة التاريخية للمناظر والملابس؟ أم تقدم بأسلوب تجريدى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطراز الرومانى؛ خاصة أن النص الدرامى والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واختار المصمم فى خطته التشكيلية الأسلوب التجريدى الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا، وجاء التصميم ليعكس ما يمليه الفكر فى النص المسرحى. وكان الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكى للتشكيل فى الفراغ المسرحى، وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطراز الرومانى.

فالحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها من خلال الرمز والإيحاء والتلميح، لأنها مثيرة للمعانى فى الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذى يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية؛ بحيث تصبح الأفكار واللغة فى أهمية الحدث المسرحى.

وللتصميم إيقاع بصرى يتوافق مع الإيقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضفى على العرض المسرحى جوا خاصا يساعد المتفرجين على متابعة العرض المسرحى. لذلك، أخذ المصمم فى البحث عن نوعية المناخ الذى يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العبث جزء من حياتنا.

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا يعنى الوباء فى حد ذاته بل المصاعب الكبرى التى قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللا فلابد له من نهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية فى الباليه لتعطى نوعا من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرآة لكاليجولا.

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ ـ أى القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

٢ ـ كيف يمكن الحصول على التنوع فى مناطق التمثيل من خلال الإكسسوارات لمحدودية الظروف فى ظل محدودية الإنتاجية؟

٣ ـ كيف يمكن معالجة كرسى كاليجولا تشكيليا؟

٤ ـ العملية الجدلية، بين المبدع والخامة التى يعمل بها من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

٥ ـ كيف يمكن توفر عنصر الابتكار فى التنفيذ الذى من شأنه أن يخدم التصميم؟

٦ ـ ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس من حيث هى شكل متحرك فى الفراغ المسرحى؟

٧ ـ الفراغ المسرحى بمستوييه الأفقى والرأسى، ودور الإضاءة فى تحويله إلى عالم حسى موحد، ومدى ما يتوقع أن تحدثه فى تغير الأمكنة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك فى الفراغ المسرحى الذى هو عنصر وسيط بين النص والعرض؛ فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض. من هنا، لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بوصفه زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيده، وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل ويقدم دوافع الحركة للممثلين.

وقد استخدم المصمم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهرى ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أن يشير كرسى مثلا إلى العرش كما حدث فى هذا العرض (كرسى كاليجولا).

أما المناظر، فلابد أن تكون بسيطة؛ غاية فى البساطة، ولايحتاج الأمر إلا إلى صورة خلفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيريا.. إلخ، وهذه البساطة فى المناظر من مستلزمات سرعة تغيير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

وألبير كامى من الكتاب الذين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لامظاهره المادية، وكل مظهر مادى له دلالة نفسية.

وعن الفن المسرحى يقول ألبير كامى:

«المسرح دير بالنسبة إلى.. يخبو صخب العالم أسفل جدرانه، وداخل سوره المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان العالميين الذين

وهبوا أنفسهم لغاية والتفتوا إلى عائل واحد، من أعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرة»

«لا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصدر الإنسانى كله فى الاعتبار، بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكى والمآسى اليونانية»

«إن من يريد إخراج مسرحية إخراجا حسنا، عليه أن يعرف وزن الديكور بذراعيه. إنه لقانون فنى هام. ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفى الوقت نفسه موضع مصباح ما، أو أصيص زهرة، أو نوع قماش، أو وزن صندوق ينبغى أن يرفع إلى أعلى المسرح»(١٣).

وفى هذا العرض، كان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرؤية متعددة من زوايا مختلفة: «كرسى كاليجولا» من حيث هو عمل نحتى، وتحطيم الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد وفى كل حركة جديدة، تضاعف الأمكنة وتغيرها، وتولد فى الفراغ كتلاً وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. والإكسسوارات والأثاث يحددان مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالممثلين فهى مكملة للأداء الحركى فى التعبير ومكملة للشكل العام للصورة المرئية.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهدف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعى، الذى يؤدى إلى الإبداع، ويرتبط هذا الخيال ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرؤية الفنية هى عملية إبداعية تؤدى إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أساسه سيكولوجى، وبعضها الآخر أساسه ثقافى أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها؛ مثل كرسى كاليجولا الذى جاء تصميمه ترديدا للدائرة، ويشكل كتلة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضا بهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحى، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية التى تتضمن حركة تقترب من الحياة. وبتكرار المنحنى نفسه مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائما بإثارته للذة جمالية، والخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة فى اعوجاج الخط. لقد حاول المصمم، عن طريق الخط والملمس، أن يخلق التوتر فى عمق الفراغ المسرحى بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبى للمتفرج بشكل متعمد وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادى للصور المرئية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص فى الفراغ المسرحى على أبعاد متناظرة فى حين أنها فى الواقع تكون على أبعاد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط فى الخلفية تحدث ذبذبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لغة تشكيلية فى الفراغ المسرحى تعبر عن عالم يقع خلف عالم الوعى، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيداً مع مراحل تطوره الحضارى، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلا للدلالة

على الخطر، ذلك أن اللون الأحمر هو لون الدم الذى ينذر بالموت، ونحن نجرد اللون الأحمر من الدم ونتعارف على أنه رمز للخطر. إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله؛ حيث يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر للدلالة على المعنى نفسه، مثال رسم جمجمة للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفنى بمفهومه الجمالى، فله دلالته التى لانفرض عليه من خارجه، إنما نستمدها من تأملنا له وانفعالنا به، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته هى علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر دون أن تتغير دلالته. كما يتميز الرمز الفنى بعمق الدلالة وتعدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوبة والثراء الفكرى والوجدانى. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها.

إن مفهوم الرموز مفهوم أساسى لفهمنا المناخ النفسى التشكيلى، يمكننا من مناقشة مسائل تجريدية. وفى الصورة المرئية المسرحية، يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية خلال الرمز؛ حيث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعانى التى لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف «قاموس أوكسفورد» الرمز بأنه:

«شئ جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشئ آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التداعى فى الواقع أو الفكر».

لقد لعبت الرموز دائما دورا مهما فى الفنون البصرية؛ فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرئية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التى تكثر فيها الاستدارات تعبر عن الضعف والانحلال وتوحى بالاضطراب والارتباك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هى سلسلة من المنحنيات المتصلة وهى رمز للابداية وللانهاية، وهى كل قائم بذاته. وقد كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشرى كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفى الأديان البدائية تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائى. والدائرة تعرف هندسيا بأنها المستوى المحاط بخط منحنٍ مقفل على بعد ثابت من نقطة هى مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقوم بعدد من التوترات العضلية التى تتسم بالاتزان أو التعادل، لم لاتلبث أن ترتد عن المركز الذى يعتبر بمثابة مركز ثقل، مما يولد إحساسا بالتكافؤ المطلق، وهذا الإحساس هو الذى يشعرنا بالنقاء الجمالى للدائرة من حيث هى شكل هندسى.

إن الدائرة لها شكل حركى ديناميكى. ومحيط الدائرة يحددها ويفصل بينها وبين الفراغ الذى حولها؛ فهذا الخط الخارجى ليست له أية صفة استقرارية بل هو دائما يولد شعورا بالحركة، فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أساسى له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالى وشكلها يتأثران بالمحيط الذى حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذى حولها ، وذلك لأن هذا الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائما يعطى شعورا بالحركة.

إن الشكل الدائرى ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية فى الوجود. فالحبوب والثمار والأزهار والقواقع ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها التى تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس، وتستريح إلى الدائرة أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال، فأعيننا تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز لبداية أو نهاية.

والحلزونيات هى أيضا من مشتقات المنحنيات والدوائر، وهى قد ترتبط، بمشاعر الصائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أنثاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجردة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهى راجعة لنوع خبرات المتفرج.

فالرمز «كرسى» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مرتبطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس. والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية فى تشكيله وتركيبه، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية وينظر إليه بالمنطق الشكلى والوظيفى معا. والمتفرج يضفى على الرمز الموجود أمامه داخل الصورة المرئية المسرحية معانى تتناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر باختلاف الثقافة والاستعداد، ومدى الخبرة الجمالية، ويترتب على هذا الاختلاف تغير فى المعنى الذى يدركه كل شخص.

كيف نقدم عرش (كاليجولا) على خشبة المسرح؟

لسنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذى يحوط الممثل. وهذا المناخ لن يجده المخرج إلا فى العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة فى المسرح. وقد جاء التصميم ليقدم تصورا لكاليجولا داخل مناخ العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجى السطحى، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلى للمضمون داخل المكان، وذلك من خلال تصور فلسفى ينبع من عنصرين تشكيليين: الإضاءة والظلال، والجسم الحى الذى يكون خطوطا رأسية فى الفراغ المسرحى، وتجسُّد هذا التصور فى المناخ من خلال درجات اللون الواحد، دون اللجوء إلى أى وحدات زخرفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق فى الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخبيئة فى عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكرسى العرش، لكاليجولا، يحمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذى يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحنى نصف الدائرى من أعلى، والذى يوحى بدوام واستمرار الحركة. (ش ١) (أ).

والفراغ الدائرى فى ظهر الكرسى أعطى حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كاليجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولامعا، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكدا ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تباين ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بداخله الكرسى.

إن العلاقة الوظيفية بمقياس جسم الإنسان هى العامل الأساسى فى التصميم العضوى للكرسى، هذا إلى جانب تأثير الخامات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسى، بوصفه دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يعبر عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كاليجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب داخل الفراغ المسرحى؛ فالمجال البصرى يحمل شكلين أحدهما موجب هو الكرسى والآخر سالب هو الفراغ.

إن تحريك كرسى كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما فى النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسى للمصمم هو التركيز وتأكيد الانتباه على كرسى كاليجولا كمرآة، وعلاقته بكاليجولا

(على الفكرة الرئيسية فى المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تعيش فى عالم ضبابى، يجعل مظهر المناظر يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية.

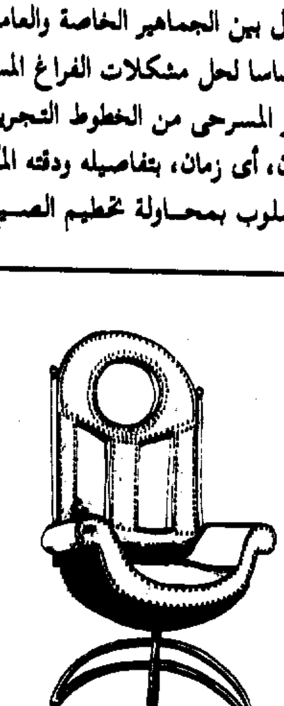
وكان من أهم العقبات التى طرحت نفسها:

كيف يحرك كرسى كاليجولا داخل الفراغ المسرحى بحركات سريعة وسلسة فى الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت فى جدران واهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كاليجولا.

أين نحن؟

لا شئ يذكرنا بعصر ما، ويجب الابتعاد عن التفاصيل كافة التى تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب تجريديا، وهذا أثار نوعا من الجدل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكازه على التجريد أساسا لحل مشكلات الفراغ المسرحى. لقد استوحى المنظر المسرحى من الخطوط التجريدية بهدف البعد عن الزمان، أى زمان، بتفاصيله ودقته المكانية. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة تحطيم الصيغ المألوفة



شكل رقم (١١)

للمناظر المسرحية التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية فى الفراغ المسرحى، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكرسى كاليجولا تحت الإضاءة الملونة، لتمتزج مع الملابس وتسهم فى خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحى، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والألوان والظلال والإضاءة.

وقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحى (جماليات الجسم من خلال الخطوط)، إذ تناغمت خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته، تناغما كاملا، مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينها فى إيقاع مميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسى للمشهد المسرحى بالإضاءة. ومع حركة الإضاءة تتغير نقاط التركيز المطلوبة فى أماكن متعددة، وتتغير تبعا لذلك إيقاعات الخطوط فى اتساق مع حركات الممثلين ذات الإيقاع بحثا عن أشكال جديدة للتعبير، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض بدلا من الإضاءة المسطحة. لقد كان هدف المصمم هو الوصول إلى الكليات العامة، دون الخوض فى تفاصيل لا جدوى من ورائها. ولا توجد تجربة تشكيلية عديمة الصلة بالطبيعة، بل إن كل تجريد له صلة بالجزء الموضوعى من الحياة، وله أصل فى الطبيعة.

إن التصميم التجريدى يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرئى من الأشياء إلا بالبداية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشئ. وهذا الاتجاه يعتمد على الإيقاع فى الخط واللون ليعبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقى.

لقد عمد المصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية فى الخطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرئى إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئى وتزداد صلتها بالمعنى

المستور وراء المرئى، إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى، إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة بالمرئى. إن الصيغة التى كان يهدف إليها المصمم صيغة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش ١) (ب).

ويعرف الخط «برنارد مايرز» فى كتابه عن الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها فيقول:

«قد يكون محيط (كذا) لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيا، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية. وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتبعها، فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا»[١٤].

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطى الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل



شكل رقم (١ ب)

ليعطى الشعور بالانقباض والحزن. والخطوط المنحنية دائما خطوط حركة؛ منحنيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الإحساس بالعنف والشره، كأنها ضربات سياط. وقد استخدم الرومان الخط المنحنى فى الكثير من الأوانى والتماثيل، والخط المنحنى فى الطبيعة نراه فى خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأوانى ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة، التى كانت تستعمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت، نجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخارجى ينحنى برقة على شكل الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية (ش ٢) (أ، ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو بوصفه حداً يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، وبوصفه رمزاً يفصل بين الإرادة واللاإرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعدم، بين النهائية واللانهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب وبين القائم والفارغ، إنه فراغ سلبى، وهناك أشكال إيجابية تتحداه بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وحدة ساكنة تظهر فى التكوينات الخطية فى الخلفية التشكيلية، وهى سلبية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكررة، بينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة.

والصراع فى الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو عن اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملمس السطح (كرسى كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الباهتة)؛ فهو ــ باختصار ــ ذلك الصراع الذى ينتج عن التنويع فى خصائص الوحدات البصرية.

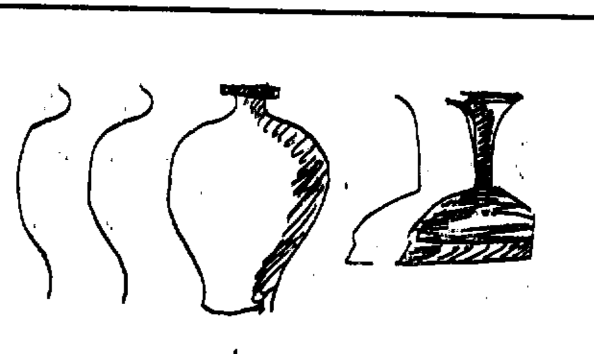
والتباين هو إحدى الوسائل التى تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ملساء صغيرة وبجوارها أخرى كبيرة خشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جانب أن الجسم المتحرك يسود فى الفراغ الساكن، أى أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتميزه ينبعان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيار الخامات والوسائل الأدائية. إن اختيار قماش التل والتشكيل عليه بحبال الليف أكد أن الخامات مصدر لانهائى للإلهام، فقد توحى ألوان الخامات وقيمتها وقيمها السطحية بابتكارات عدة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

ودراسة الحركة فى القماش المتدلى والقيم الخطية المنحنية تؤكد ليونة الخامة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كثافة من الخطوط المضيئة الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل؛ حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والضوء. وثنيات القماش الأفقية المتهدلة إلى أسفل برخاوة تتسق وحركة الأجسام الرأسية، خطوط كرسى كاليجولا أو السطح الأملس وانحناءات الخطوط تتوافق وخطوط ثنيات القماش المنسابة.

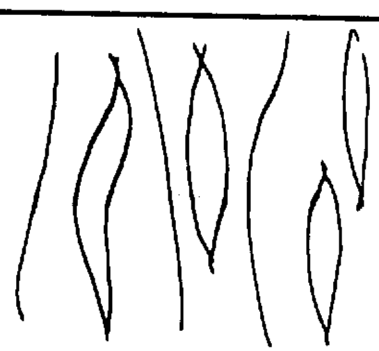
إن الخطوط الحلزونية على الخلفية والكواليس والبراقع تعطى تأثيراً ظلياً؛ حيث يلقى الشكل ظلا ثابتا قويا يعطينا الإحساس بالفضاء والغموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود فى الفراغ المسرحى. وتعبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزى لخشونة السطح التى تتميز به هذه الخطوط الجافة.

لقد كان هدف المصمم إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل والتعبير عن القيم الذهنية والرمزية.. إلخ، من خلال الظل والضوء، وأيضا خلق الاستدارة والشكل وأثر الوضع الأمامى للألوان الساخنة والوضع الخلفى للألوان الباردة، وخلق الشكل من خلال الانتقال التدريجى من الضوء إلى الظل مع إعطاء الإحساس العنيف والاضطراب بحركة الخطوط وملمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالى يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار فى حالة المد والجذر. والخلايا دائمة الحركة سعيا وراء التجدد والنمو، ونحن نحس بحركة إيقاعية تحدثها الخطوط المنحنية وإذا أضيف التنوع إلى الحركة، حدث التكرار البصرى الذى يزيد فى فاعليتها وديناميكيتها. وعندما يبدأ الخط فى الاستدارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطا، حتى لتبدو الفراغات متغيرة كلما ظهرت الأعماق بين الخطوط. إن مبدأ الاستمرار والتعاقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصميم حياة، والقيمة التشكيلية لتلك الخطوط هى إحداثها نوعا



شكل رقم (٢ أ)



شكل رقم (٢ ب)



من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط فى حد ذاته، فالخطوط من خلال حركة القماش المتدلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر فى الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذى ينحنى على الأرضية الرمادية والسوداء الممتزجين فى الخلفية التشكيلية. وذلك كله أبرز باستمرار هذه الخطوط الصاعدة المتعانقة المتماوجة، وجعلنا نحس بلذة مصدرها حركة الخطوط وهى تتناغم، إنه نوع من الاندفاع الحسى الباطنى. وبتكرار المنحنى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناجمة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعا أو انطلاقا مع مرونة الخطوط وحدوث التباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة بصرية . فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم فى حالة الالتفاف حول نفسه، فى جملة تشكيلية قادرة على الإثارة الفكرية.

والإيقاع يعنى تكرار الخطوط أو المساحات، مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكرر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهى العنصر الإيجابى.

والمسافات وهى العنصر السلبى.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن نتخيل إيقاعا، سواء فى فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابى فى الإيقاع الموسيقى يتمثل فى «الصوت» والعنصر السلبى يتمثل فى فترة «الصمت» التى تعقبه، وفى الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرا سلبيا.

إن اختيار الخامة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء مما يخلق عالما موحيا يصاغ منها العرض المسرحى. وهذه الخامة يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامة محلية توفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (التل) و(الحبال الليف)، وأتاحت قدرة هذه الخامات على التعامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فنى يعطى دلالات بصرية فى الفراغ المسرحى، بقصد صياغة عرض مسرحى قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة وبهدف إثراء الإمكانات التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتفرجين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساسا ، من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم من الألغاز والأسرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة

بها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامة قماش التل التى تعطى الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوغة باللون الرمادى، وقد وضعت عليها تشكيلات حبال الليف بخطوط حلزونية متكررة.

إن تبادل الشكل مع الأرضية فى الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفى هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية رمادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل والخطوط كشقوق غائرة (ش٣).

إن الذبذبة التى تحدث عادة بين الشكل والأرضية، تجعل الإدراك عملية مبهمة وتحدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحنية الحلزونية يعطينا ترديداً وذبذبة مستمرة (ش٤).

واستخدام الحبال الليف يسهم فى عمل تشكيل بارز وغائر، فالحبال المتوازية والمشدودة تبدو كأمواج متلاحقة. وينساب الخط وينحنى فى الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت، والخطوط المنحنية التى تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهى دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كأن المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتندفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحى وتشكل حائطاً هشاً ذا بعد فى العمق الفراغى؛ فنرى نسيجًا يعطينا الإحساس بسطح ممزق فى الفراغ المسرحى أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة فى خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التمزيق بالخطوط الحلزونية رد فعل طبيعى؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكاليجولا وعلاقته بالمجتمع الذى حوله؛ إنها حوائط وهمية واهية، رمز لحياة الإنسان.

إن الدرجات القاتمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح. فالملمس الناعم يتجنب الظلال (كرسى كاليجولا)، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسى كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراغ لتحقيق تأثير مرئى وإحساس بالتنفس لهذه الكتلة من خلال الفراغ.

وتعتمد لغة التعبير فى اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهى العناصر التى تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين العام.

وقد التزم المصمم فى تصميمه للملابس بمفهوم الشخصية المسرحية بما هى مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر المسرحى. والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية ترى



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)

على خشبة المسرح انطلاقا من النص وأداء الممثل الذى لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحى تكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من العلامات منها اللغوية والسمعية والبصرية.. إلخ. والكلمة التى ينطق بها الممثل عن طريق نبرة الصوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه واليدين التى تؤكدها أو تنفيها من خلال المظهر الخارجى، والصفات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقى الشخصيات (عداء، منافسة، صداقة، حب.. إلخ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحى ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحية تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعى، الجنسية، الشخصية؛ تاريخية أو معاصرة، الوضع المادى، السن... إلخ)؛ فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... إلخ.

وتأتى دلالات الحركة بعد الكلمة فى حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهى اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل فى الزمان والمكان، وترتبط بتنقل الممثل داخل الفراغ المسرحى والأماكن التى يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسوارات، وعناصر المناظر التى هى رموز لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى خلف المظاهر الحسية المتغيرة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوى من التشكيل الكلى للعرض المسرحى.

وعن الحركة يقول المخرج سعد أردش:

«الحركة يمكن أن تلعب دورا رئيسيا فى لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكفل وحدها بتصوير هذه اللحظات».

«وتجمع المدارس كلها على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم بكثير من لحظات الحوار. والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صمتا، بل إنها تتضمن كلمة غير منطوقة»(١٥).

لذلك، جاءت الملابس دالة على من يرتديها، والممثلون بملابسهم أهم عناصر التشكيل فى فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هى أقدر الدلالات للتعبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، وهناك حركات تعبر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث فى فراغ ذى ثلاثة أبعاد، وفى حيز زمنى. وهذا وذاك لابد من مراعاته عند تصميم الملابس. وفى ملابس عرض (كاليجولا) استلهم المصمم فكرة «الطوجة» الرومانية الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التفافها على الجسم(ش٥). والطوجة هى قطعة من القماش تعتمد على اللف حول الجسم، وهى ملبس ارتداه قادة الرومان، وهو عبارة عن عباءة خارجية من عناصر الملابس الرومانية، لتحقيق إمكان التشكيل فى الفراغ المسرحى، وإعطاء تأثير بالعمق والفراغ بتدرج الألوان فى مستويات المسرح، فترى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة فى المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان الباهتة للمناظر فى المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة متبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشئ يتميز بضده. ووجود زى كاليجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفاتحة متنوعة الألوان، يدعو إلى التساؤل الذى يستهدف تفسيرا، وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمود والإظلام

والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

أما بالنسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوع والضوء الخافت المزرق. إن لغة الضوء لغة وصفية وهذا تأكد فى إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضوء، بوصفه لغة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكى يتحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور فى عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هذه الأحداث، ومثال ذلك انعكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة فى هذا العرض الذى قدم على مسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحى بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق فى العروض الثلاثة الأولى فى دار الأوبرا، نتيجة ضيق الوقت المخصص.

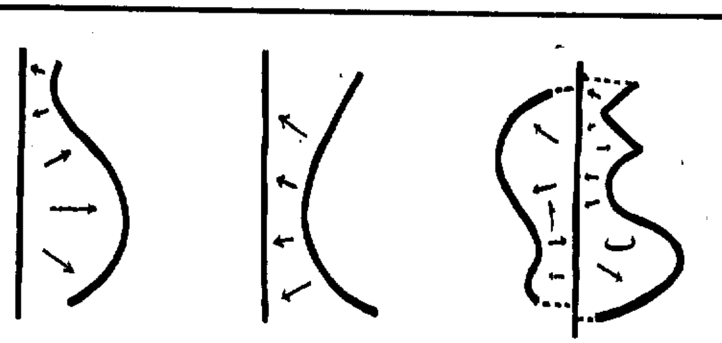
وبرغم قلة الإمكانات فى مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا، وذلك بزيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح فى مشهد بيت شيريا عند دخول كاليجولا.

لقد استخدمت فى هذا العرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية فى مناطق معينة: هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسى كاليجولا) مما يجعله يبرز ويتأكد فى الفراغ المسرحى، أما الظلال فى قطعة القماش المدلاة، من أعلى خشبة المسرح فنراها بسبب الظلال الناتجة من ثنيات القماش تتضاءل فى الفراغ المسرحى.

إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المرئية المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل+ إحساس بالثقل+ إحساس باللون+ إحساس بالملمس+ .. إلخ)، ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وتترجم فى عملية الإدراك على أنها منظر مسرحى لعرض كاليجولا مثلا... إلخ.

ويمكن تحقيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شىء ما، وهذا تحقق فى السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرا يزيد نسبيا عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النصوع بالنسبة إلى ما حوله.

وإذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابيا، فإن الظلال هى المقابل السلبى لها. ويمكن تحقيق التوازن عن طريق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق الظلال، مع الوضع فى الاعتبار أن المساحات القاتمة تمثل فى الواقع ثقلا فى مجال الإدراك البصرى. وتحقيق التأثير الدرامى بالضوء (الجو) يؤمئ إلى الحزن والبرودة فى بعض المشاهد والخفة والدفء فى البعض الآخر، مع



شكل رقم (٤ ب)



الوضع فى الحسبان أن تؤثر الظلال فى الإحساس بالعمق الفراغى والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد المخرج سعد أردش فى إخراجه على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسى كاليجولا، ثم تركز على المنضدة فى بيت شيريا.. وهكذا، وكل هذا التغيير فى المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد فى الفراغ المسرحى. وقد استخدم المخرج سعد أردش أجهزة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القمر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابى العام لإثارة الخيال، وتهيئة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن العنصر الأساسى الذى تبنى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة، أى أننا ندرك من الأشكال صورها العامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها. إن المتفرج يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها بوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتنا مشهدا مسرحيا لا تمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفة كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك، فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرك ـ فى هذه الحالة ـ يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة المجال. وعلى سبيل المثال،

يظهر اللون الأحمر في ملابس سيزونيا في الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه في ملابس كاليجولا فنجده يظهر أقل حدة، وذلك لمجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر؛ فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلي الذي ندرك فيه اللون الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير في إدراكنا لمعنى الشكل المدرك. إن مبدأ النسبية يتحكم في إدراكنا للشكل الواحد، عندما يتغير الموقف الكلي الذي يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلي الكلي العام. ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات؛ فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التواري، وهي ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يحدث تذبذب في الإدراك في الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هي أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفي هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامي ارتبطت باتجاهه الفلسفي العام؛ فكامي يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، ويقرر أن الموجود البشري، فيلسوفا كان أو فنانا، لابد من أن يواجه «العبث» السائد في الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الفن في جوهره سوى تلك الحركة التمردية التي يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامي على مبدأ «التطبيع الأسلوبي Styl-ization»؛ ذلك المبدأ الذي بمقتضاه يفرض الفنان أسلوبا معينا على المادة التي يمارس نشاطه فيها. ويعني كامي بذلك أن ثمة شيئين أساسيين في كل إبداع فني، هما: الواقع من جهة، والذهن الذي يطبع صورته على الواقع من جهة أخرى.

إن فن النحت، في رأي كامي، أعظم الفنون وأشدها طموحا؛ فهو يسعى إلى تثبيت الصور الإنسانية العابرة، أو تخليد الشكل البشري الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العارية، والنفوس المضطربة بحمى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويتحدث زكريا إبراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامي فيقول:

«وأخيرا يقرر ألبير كامي أن الفن يعلمنا درسا هاما، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيرا للعالم، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكي يعلو على العالم، كما أنه في حاجة أيضا إلى الانفصال عن التاريخ بوجه من الوجوه من أجل الحكم على التاريخ، فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضا من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية، لكي ينشر مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعي»(١٦).

وخشبة المسرح مساحة أو حيز مكاني تلعب فيها الفنون التشكيلية دورا كبيرا في تشكيل هذا الحيز وصياغته. ويستمد المسرح في القرن العشرين أهميته من كونه عرضا مسرحيا، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحي تحرر المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتعطي فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التي تتولد من تزاوج المعاني بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المصمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلة في تكوين الصورة المرئية للمسرحية، في عرض (كاليجولا)، في علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالي متميز. لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحي مطابقا لفلسفة النص الدرامي وللرؤية الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفنون بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثا جديدا في الحركة المسرحية المصرية، وخلق جوا عاصفا من الجدل والحوار، أعطى للفرقة اصدارة الفرق المسرحية المصرية في عام ١٩٩١.

الهوامش

١ ـ ألبيركامي ـ كاليجولا ـ تعريب رمسيس يونان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٢م (ص٤).

٢ ـ كاليجولا ـ مرجع سابق (ص ٤١).

٣ ـ إبراهيم حمادة ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار المعارف ـ ١٩٨٥م (ص ١٩١، ١٩٢).

٤ ـ كاليجولا ـ مرجع سابق ـ (ص ٥٨، ٥٩).

٥ ـ كاليجولا ـ مرجع سابق ـ (ص ١٥٥).

٦ ـ عبدالواحد لؤلؤة ـ موسوعة المصطلح النقدى (ص ٥٨١) ـ دار الرشيد ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).

٧ ـ جون كروكشانك ـ ألبير كامي وأدب التمرد (١٧) ـ ترجمة جلال العشرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦م (١٧).

٨ ـ فؤاد زكريا ـ آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).

٩ ـ سامية أحمد أسعد ـ في الأدب الفرنسي المعاصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٢٣٨).

١٠ ـ ألبير كامي وأدب التمرد ـ مرجع سابق ـ (ص ١٢٤).

١١ ـ سعد أردش ـ محاور ارتكاز في تكوين الممثل ـ مجلة الفن المعاصر ـ المجلد الأول (٣، ٤) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤).

١٢ ـ ألبير كامي وأدب التمرد ـ مرجع سابق ـ ص ٧٨.

١٣ ـ أوديت أصلان ـ فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ يونية ١٩٧٠م ج ـ ١ (ص ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣).

١٤ ـ برنارد مايرز ـ الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد المنصورى، سعد القاضى مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ نيويورك ـ ١٩٦٦م (ص ٢٣٧).

١٥ ـ محاور ارتكاز في تكوين الممثل ـ مرجع سابق (ص ٤٩).

١٦ ـ زكريا إبراهيم ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر ـ مكتبة مصر ـ دون تاريخ (ص ٢٢٦).





تجريبية الخطاب المسرحى..
وتجريبية الخطاب النقدى:
مسرحية اللعبة
الكفاية النصية واستراتيجية الأداء المسرحى

عواد على *

إذا كان من حق المخرج المسرحى أن يجرب فى عمله الإبداعى، ويبتكر أشكالاً جديدة، ويقدم رؤى، ومقاربات، وصياغات مسرحية غير مألوفة، تشمل عناصر العرض المسرحى كلها، تحقيقاً لنزوع ذاتى، أو ثقافى عام، فإن من حق الناقد المسرحى، أيضاً، أن يجرب، فى قراءته النقدية للخطاب المسرحى، مستثمراً معطيات المناهج النقدية، والعلوم الإنسانية الحديثة، لإنتاج خطاب نقدى يتسم بالجدة والحداثة، تحقيقاً لنزوع مماثل لنزوع المخرج.

وفيما يأتى محاولة نقدية متواضعة جرّبتُ فيها استثمار بعض معطيات «النظرية التوليدية التحويلية» فى علم اللغة (أو الألسنية)، وتطبيقها على قراءة عرض مسرحى تجريبى.

* ناقد وباحث مسرحى، وأستاذ جامعى عراقى.

النظرية التوليدية التحويلية

هل يمكن، اعتماداً على النظرية التوليدية التحويلية فى علم اللغة **، اعتبار النص المسرحى بنيةً عميقةً للعرض توجد فيه بذور الإخراج؟

وبتعبير آخر: هل يمكن، فى ضوء هذه النظرية، أن ننظر إلى النص المسرحى بوصفه مكوناً أساسياً يشتق منه العرض، أو الإخراج مكوناً تحويلياً؟

لاشك فى أن الإجابة عن هذا التساؤل ستتحكم بها عملية التحليل التى سنقوم بإجرائها لبنية نص (اللعبة)*** وبنية التحويلات التى أنجزها الإخراج فى العرض المسرحى.

وقبل البدء فى عملية التحليل، لابد من الوقوف على المسائل التى انتخبناها من النظرية التوليدية التحويلية، لنستنطق بها العرض، ونكشف بعض مستوياته السيميائية. تقوم هذه النظرية على مجموعة مفهومات أساسية انتخبنا منها مفهومين، فقط، هما:

١ ـ الكفاية اللغوية، والأداء الكلامى.

٢ ـ البنية السطحية، والبنية العميقة.

بافتراض توافر وشائج بنائية بينهما وبين تجربة (اللعبة)، بمكونيها (النص الأدبى، والعرض المسرحى).

١ ـ الكفـــاية اللغـــوية، والأداء الكلامى: يميـــز تشـومسكى، مؤسس النظرية، بين الكفـاية اللغـوية؛ أى المعرفة الضمنية لمتكلم اللغة المثالى بقواعد لغته التى تتيح له التـواصل بوسـاطتـهـا، والأداء الكلامى؛ أى طريقـة استعمـاله الكفـاية اللغوية بهـدف التواصل فى ظروف التكلم الآنية، أو ضمن سياق معين.

وينجم عن هذا التمييز اعتبار الأداء الكلامى بمثابة الانعكاس المباشر للكفاية اللغوية [١].

٢ ـ البنية السطحية والبنية العميقة: يعتمد تشومسكى مستويين لدراسة جمل اللغة؛ فيميز بين البنية السطحية؛ أى البنيـة الظاهرة عبـر تتابع الكلمـات التى ينطق بهـا المتكلم، والبنيـة العميقـة، أى القواعد التى أوجدت هذا التتابع، أو البنى الأسـاسيـة، التى يمكن تحويلهـا لتكون جـمل اللغـة. وهذه القـواعـد، أو البنى الأسـاسـيـة، تبين تكوين الجمل فى مستوى أعمق من المستوى الظاهر فى عملية التكلم [٢].

وينجم عن هذا التـمييـز، بين البنية السطحية والبنية العـمـيـقـة، إدخـال المكون الدلالى فى صلب القـواعـد التوليدية والتحويلية، واعتبـار المكونين الدلالى والصوتى تفسيريين.

اللعبة بوصفها كفاية نصية

إذا كـانت الكفاية اللغوية تقوم على مجموعة أسس ضـمنية كامنة تقود عملية التكلم، فإن نص اللعبة يقوم، أيضـا، على مجموعة أسس، أو عناصر درامية أو وحدات سيـميائية، تتكون من: الفـعل، والحوار، والشخـصيات، والحـبكة، والصـراع، والإشـارات الزمـانيـة والمكانيـة والسـمعية. ولايمكن اعتبـار هذه الكفاية النصّية كـتابةً جامدةً ونهائيةً، بل هى تعبير لايتحول إلى «خطاب» إلا عبر استخدام مشهدى لإيصاله. أى بجعله مجموعة صور مرئية بوساطة إنجاز صيغ مشهدية إضافية مبتكرة. وكـما هى الكفاية اللغوية، تقود الكفاية النصية عملية الأداء، أو الإنجاز المسرحى، بوصفـها الجسـد الذى تنبثق منه الرؤية الإخـراجيـة. وترتبط هذه العـمليـة بظروف إنجـازها، أو تحققها، وارتهانها بها؛ ونعنى بالظروف هنا العناصر المادية والتعبيرية التى تدخل فى العملية الإنتاجية المتحكمة فى العرض، فقد تعدل طريقة تقديمه، أو يجرى عليها بعض التغييرات إذا ما نقل العرض من مكان إلى آخر، أو تغيرت عناصره السـينوغرافية. ففى أثناء تقديمه على «مسـرح الرشيد»، ببغداد، تحددت بنية العرض، ودلالاته المشـهدية بمسـاحـة الخـشـبـة، والديكور المكون من زنزانة حـديدية شبيهة بقفص ترويض الحيوانات، قابلة للصعود والهبوط، وسلالم خشبية بشكل معقوف تمتد من عمق الخشبة إلى يمين الوسط. وقد تغيـرت طريقـة العرض حين قـدم على مـسرح الغرفة الصـغير فى القاهرة ****، فـتحولت الزنزانة إلى حلبـة مـلاكـمـة، وبدلاً من أن يجرى العرض على مسرح علبـة أصبح يجرى وسط جـمـاعة قليلة من المتلقين. واسـتـبـدلت طريقـة مـوت شـخـصـيـتى «جـاك» و«ألفـريد» إلى طريقـة أخرى فـقـدت الكثيـر من شاعرية الطريقـة الأولى ودلالاتهـا. وبذلك، بقى النص مـحـتـفظاً بكفايته وأسسه الدرامية، فى حين تغير الأداء، أو الإخراج المسرحى، وتغيرت معه ملامحه السيميائية.

اللعبة بوصفها بنيةً عميقةً (المكون الأساسى):

يشكل نص (اللعبة) تنظيماً للمسرحية على المستوى المجرد قبل حصـول أية عملية تحويل، وبمعنى آخر يمثل النص «مكوناً أساسياً» قبل أن يُشتقّ منه «مكون تحويلى». غير أن عملية الاشتقاق هذه ليست بمنزلة ترجمة للبنية الأصـولية (العـمـيـقـة) للمـسـرحـية التى ينهض عليـهـا العـرض، وذلك لأن الأسـس، أو العناصـر التحـويلية التى

يعتمدها المخرج فى صياغة العرض (= البنية السطحية فى نظرية تشومسكى) تحول الأنساق السيميائية للنص إلى أنساق أخرى بوساطة الاستبدال، أو الإضافة، أو الحذف، وهذا التحول هو أهم ما يميز الخطاب المسرحى عن غيره من الخطابات الفنية. يقول مؤلف النص الكاتب الفرنسى بيير رودى:

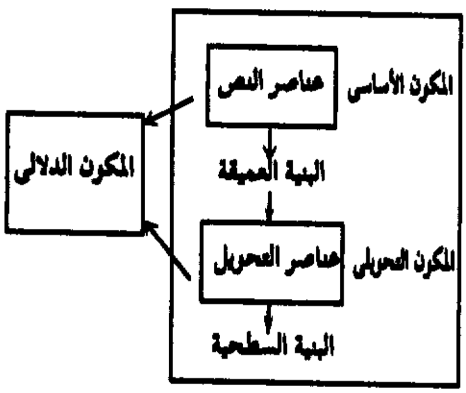
«لقد أوحيت لى فكرة المسرحية يوم كنت جالساً أنا وصديقى رتشارد فى أحد المقاهى، وحكى لى عن قصة وقعت فى سجون أمريكا، وما يلاقيه السجناء من عذاب ووحشية، من طرف الحراس، والسلطات الأمريكية»[٣].

وعلى الرغم من أن هذا الإطار المرجعى لايعنينا فى استنطاق النص، فإن ما كتبه المؤلف بوصفه بنية عميقة يقوم على الثوابت النصية الآتية:

١ـ التمييز العنصرى.
٢ ـ سادية النظام البوليسى.
٣ ـ ثنائية اللعب/ القتل.
٤ ـ ثنائية الحب/ الكراهية.
٥ ـ ثنائية الجوع/ الشبع.
٦ ـ زنزانة تقليدية (مكان محدد).
٧ ـ موت تقليدى (داخل الزنزانة).
٨ ـ زمنان (تفصل بينهما ستة أشهر).
٩ ـ ملاكم، ولاعب سيرك، وحارسان.
١٠ـ إشارات مقتضبة للحركة والإضاءة والحالة النفسية.
١١ ـ غياب كامل لإشارات الزى والموسيقى واللوازم.

ويمكن اعتبار هذه الثوابت علامات تحتوى بذور العلامات المشهدية فى المكون التحويلى. وبذلك تصبح عملية توليد معطيات العرض المرئية والسمعية سطحا لامتناهياً من البنى الإخراجية المضافة، أو المبتكرة، أو المستبدلة، أو المطورة، أو المرجعية كما فى الشكل التالى:

المكون التركيبى



اللعبة بوصفها بنية سطحية (المكون التحويلى)

يقدم المكون التحويلى الذى يقف وراءه المخرج فاضل خليل تجربة مهمة فى سياق القراءة الإبداعية للمكون الأساسى للمسرحية. وتكمن أهمية التجربة فيما عمد إليه المستوى التحويلى من القضاء على قاعدة المعقولية، أو مشاركة الواقع السائدة فى المسرح التقليدى، وكسر النظام الشفرى القائم، وتوسيع أفق العلامة وإثرائها بإمكانات وإيماءات جديدة.

ولعل العناصر التحويلية التى يضمها الجدول الآتى كفيلة بإعطاء تصور واضح عن المكون التحويلى فى هذه التجربة، وتقديم الإجابة عن التساؤل الذى بدأنا به هذه المقارنة فى الجدول التالى الموجود فى الصفحة التالية.

الانغمار فى لعبة التعارضات

يتميز المكون التركيبى للمسرحية (البنية العميقة + البنية السطحية) بهيمنة تعارضات درامية شديدة الإيحاء تتوالد بصورة تدريجية؛ بحيث تتحكم فى نمو الصراع

ت	العناصر التحويلية	أنواعها
١	الزنزانة التي تحولت إلى قفص دائرى كبير معلق بعارضة وقابل للارتفاع والانخفاض.	مستبدل
٢	الأطر الثلاثة المدلاة في سقف المسرح، اثنان منهما يضمان دميتين إحداهما معلقة من قدميها، والأخرى مشنوقة، أما الإطار الثالث فقد ظل فارغاً.	مضافة
٣	الأحذية المدلاة في السقف.	مضافة
٤	زى السجينين المخطط بالأبيض والأسود.	مستبدل
٥	زى الحارسين ذو اللون الأسود.	مرجعى
٦	مفردات لعبة السيرك.	مرجعية
٧	استخدام المايكروفون من قبل الحارس.	مضاف
٨	تقطيع الحدث وتوزيعه على أكثر من فترة زمنية.	مضاف
٩	الإضاءة المركزة، والموقعية، والمفردة.	مضافة
١٠	إضافة حوارات، وحذف حوارات.	مضافة/ محذوفة
١١	إضفاء الطابع الشمولى على الصراع.	مستبدل
١٢	إدخال الحارس الأول إلى القفص.	مضاف
١٣	توكيد العزل بين الحارس الثانى وعالم السجن.	مضاف
١٤	خلق توازٍ في الحلم بين شخصية الملاكم (ألفريد)، والحارس الأول.	مطور
١٥	اللون البنفسجى الذى طغى على السجن في بداية العرض، واللون الأحمر الذى يرافق المشهد الأخير.	مضافان.
١٦	الإبطاء والسرعة في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية.	مضافان
١٧	التحولات السلوكية والإيمائية في أداء الممثلين.	مطورة
١٨	«المفارقة والتضاد بين امتلاء «جاك» و«الفريد» بالأفكار والآمال والإرادة الإنسانية، والفراغ الذى يكتنفهما من كل جانب»(٤).	مضافة
١٩	التضاد بين قصر ممثل شخصية «جاك» وطول ممثل شخصية «ألفريد»	مستبدل
٢٠	طريقة موت «جاك» بارتفاعه إلى سقف المسرح وإدخاله في الإطار الفارغ، وكذلك طريقة موت «ألفريد» بخروجه من القفص، وهبوطه إلى أسفل الخشبة.	مضاف/ مستبدل

الدرامي وتصاعدة، ونهايته المأساوية المتمظهرة بموت السجينين بوصفه خلاصا ميتافيزيقيا، أو تحدياً للعبة القهر والتجويع التي يمارسها الحارس الثاني/ السلطة معهما.

وتتألف هذه التعارضات من:

الأسود/ الأبيض

ألفريد/ جاك

الحارس الطيب/ الحارس الشرير

السيرك/ السجن

الصداقة/ العداء

الضعف/ القوة

اللعب/ الملاكمة

الحرية/ العبودية

الجوع/ الشبع

العزلة/ الاجتماع

الحب/ الكراهية

الغالب/ المغلوب

أنثوي/ رجولي

التآلف/ المشاجرة

الحياة/ الموت

الحركة/ السكون

الضوء/ الظلمة

الارتفاع/ الانخفاض

الضحك/ البكاء

التقريب/ الإنشاء

الفعل الفردي/ الفعل الجماعي

البنفسجي/ الأحمر

السرعة/ البطء

الحلم/ الواقع.

وتبرز جدلية الحضور والغياب، أكثر فأبرز، في العرض، متمثلة بتعارض السجن/ السيرك، فالأول بحضوره المادي الملموس يتمظهر عنصراً/ دالاً من ناحية إثارته اهتمام المتلقي، وهو - أيضاً - علامة لاتشير إلى موضوعها، بل إلى علامة أخرى (تضمنية)، لكونه مظهراً تشكيلياً لاينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، إنه علامة مؤشرية (Index) لعلامة رمزية (Symbol)، تشير الأولى إلى الحيوان المروض، بفعل التجاور، أو التداعي العلّي، وتدل الثانية على الإنسان المقهور أو المستلب بالإيحاء السريع، أو العلامة العرضية. ويشكل السيرك عنصري الغياب والصورة الذهنية لفكرة الحرية المفقودة التي يتوق إليها «جاك»، ويضحي من أجل أن يحصل عليها «ألفريد».

وينتمي الزي الذي يرتديه السجينان إلى النسق السيميائي الذي يمثله السجن؛ فهو بخطوطه البيض والسود علامة مؤشرية لصنف معين من الحيوانات (الحمار الوحشي). وتحيلنا كلمة/ علامة «الوحشي» إلى صورة ذهنية تتعلق بموقف الحارس، ومن ثم موقف النظام الذي يمثله من الإنسان الذي لاحول له ولاقوة في المجتمع. وقد يأتي زي الحارس، والنجمة المعلقة على صدره بمثابة الحافز العلامي لاستنطاق الخلفية الفكرية التي يحملها زي «جاك» و«ألفريد»، وعلاقتها بالبنية القمعية لعالم السجن، والإيديولوجيا التي تتحكم فيه.

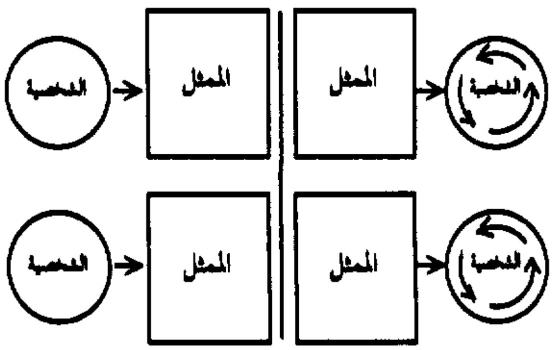
بنية أداء الممثل:

يكشف أداء الممثلين في عرض (اللعبة) عن بنيتين من الأداء:

١ - الأداء بالإنشاء: وتميز به الممثلان (عبدالجبار كاظم = ألفريد)، و(عبدالخالق المختار = الحارس الثاني). وقد تحقق هذا الأداء برحلة الممثلين إلى داخل شخصيتيهما، والاتحاد معهما، أي تغيير ملامحهما الخاصة، وتبديل حركاتهما وتصرفاتهما؛ بحيث يمكن

الحديث عن تأليف أو تأسيس هوية جديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمى بـ «ألفريد» و«الحارس الثاني».

٢ ـ الأداء بالتقريب: وتميز به الممثلان كريم رشيد وناجي كاشي. وقد تحقق بإعارة شخصيتي «جاك» و«الحارس الأول» بعض مميزاتهما الجسمية والصوتية؛ فلاترحال هنا صوب الكائن الوهمي، كأننا هنا بالشخصية تسافر صوب الممثل، والممثل لايغترب عن هويته، بل يتمسك بها (٥).



الأداء بالتقريب الأداء بالإنشاء

الهوامش:

(**) نظرية، أو مدرسة لغوية أسسها العالم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي عام ١٩٥٧، وقد أحدثت هذه النظرية ثورة في الدراسة اللغوية، لما أتت به من مفهومات لغوية جديدة لاتكتفي بوصف عدد من البنى اللغوية وتصنيفها، بل تذهب إلى أبعد من ذلك، فتضع النظريات (أو القواعد) التي يمكن أن تتنبأ بجميع البنى اللغوية في اللغة التي تم تحليلها ووصفها.

(***) المسرحية من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل (بغداد) ١٩٨٨.

سينوغرافيا: كامل هاشم. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: هشام عبدالرحمن.

(****) قدم ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي، أيلول (أغسطس) ١٩٨٩.

الإحالات:

(١) الدكتور ميشال زكريا، الألسنية، علم اللغة، المبادئ والأعلام، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ٢٦١.

(٢) نفسه، ص٢٤٥.

(٣) هادي المهدي، «واقعية الحدث وجمالية الإخراج»، جريدة «القادسية» (بغداد) ١٩٨٨/١٠/٢٩، ص٦.

(٤) عبدالإله كمال الدين، «العرض: المعالجة الإخراجية، لعبة الفعل»، جريدة «القادسية»، (بغداد) ١٩٨٩/٣/٢٥، ص٦.

(٥) اقتبسنا مصطلحي «الإنشاء» و«التقريب» من الناقد التونسي محمد مؤمن. ينظر مقالته «نحو مقاربة علامية لأداء الممثل المسرحي»، «فضاءات»، (تونس) العدد ٧ ـ ٨ (١٩٨٦)، ص١٠.



الأسطورة المحركة

فى قطة فوق سطح صفيحة ساخنة

دراسة فى النقد النماذجى

هانى مطاوع *

إن (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التى كتبها تنسى ويليامز سنة ١٩٥٥ ـ هى واحدة من ذلك الطراز من المسرحيات التى تنحدر مباشرة من البناء الإبسينى، وهى المسرحيات التى تبدو فى ظاهرها كأنها محاكاة تكاد تكون حرفية للواقع اليومى، أو للأحداث الجارية فى البيئة المحيطة بكاتبها، بينما تتحرك فى باطنها، على نحو معاكس تماما، داخل عالم تكتنفه الأساطير والرموز الكامنة فى الضمير الجمعى. فهذه المسرحية تؤكد ما يصر عليه النقد الحديث من وجود بنائين واضحى المعالم فى أية مسرحية جيدة متينة البناء؛ أحدهما فوقى ظاهرى، والثانى تحتى خفى، أو بلغة الناقد البنيوى ناعوم تشومسكى بنية سطحية (Surface Structure) وبنية عميقة (Deep Structure) . وكلتا البنيتين تكمل إحداهما الأخرى، ومن تضفيرهما معا كالسداة واللحمة فى النسيج تتكون ملامح الصورة الكاملة ويتضح معناها الكلى.[١] ولربما كانت المشكلة أو العيب الأساسى لمسرحية ويليامز (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، هو نمو وتضخم بنيتيها إلى درجة كاد فيها أن تستقل إحداهما عن الأخرى، حتى إن اكتشاف الروابط والعلاقات الجدلية التى تربط هاتين البنيتين فى هذه المسرحية هو أمر شبه مستحيل على القارئ العادى وبالغ الصعوبة على المتخصص، كأن المسرحية مسرحيتان متكاملتان فى حد ذاتهما، لكلتيهما غايتها وعالمها، بل متفرجها أو قارئها أيضا.

والمسرحية الظاهرة فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هى مسرحية هوليوودية خالصة، أى أنها من ذلك النوع الذى تتلقفه ستوديوهات هوليوود على الفور لتحويله إلى فيلم سينمائى، وهى أقرب إلى الساجا (Saga) أو الرواية النهرية متشعبة الروافد، أو بلغة التليفزيون الأمريكى أقرب إلى «السوب أوبرا»

* أستاذ التمثيل والإخراج والنقد المسرحى ورئيس قسم التمثيل والإخراج بكلية الآداب ـ جامعة السلطان قابوس.

«Soap Opera» أى الميلودراما المستعرضة أكثر من شخصية والمتناولة أكثر من عقدة من نوع (فالكون كريست) و(دالاس) وأضرابهما.

فرغم تظاهرها بالحفاظ على الوحدات الكلاسيكية الثلاث ـ المكان والزمان والحدث؛ حيث تدور أحداثها فى يوم واحد، داخل أحد البيوت الريفية الكبيرة فى الجنوب الأميركى، متركزة حول إشراف رب هذا البيت على الموت وتكالب أسرته على ميراثه..، فإنها مسرحية دائبة الحركة طولا وعرضا، تتنقل بين الزمن الماضى والزمن الحاضر، وعلى طريقة إبسن تستدعى «أشباح» الماضى التى تفسد رواء الحاضر، ثم هى تدخل حجرة من حجرات البيت وتخرج إلى الأخرى، وفى كل مرة تنسج قصة جانبية تكاد تكون مسرحية فى حد ذاتها، فعلاقة ماجى وبريك المضطربة عالم فى حد ذاته، وكفاح ماى وجوبر المستميت من أجل الميراث هو الآخر مشروع لمسرحية قائمة بذاتها، وأخيرا هذا الصدام المثير بين الأب المحتضر وابنه المفضل لديه، الذى يعتقد أنه لا نفع فيه، يحتل هو الآخر عصبا دراميا يكاد يستقل بنفسه.

المسرحية تبدأ مع وصول التقرير الطبى الذى يفيد إصابة بابا الكبير «Big Daddy» بسرطان القولون وتسابق ماى وماجى وهما زوجتا ابنيه، إلى تقديم مبررات استحقاقهما واحدة دون الأخرى ميراث الأب، والمتمثل فى الضيعة الشاسعة التى بناها من الصفر. وتبدو كفة ـ زوجة جوبر ـ الابن الأكبر ـ أكثر رجحانا مع نصف دستة الأطفال التى أنجبتها، والتى تقدمها كمبرر لاستحقاقها النصيب الأكبر من الإرث، مما يجعل ماجى زوجة بريك ـ الابن الأصغر والأثير عند أبيه ـ تدور فى المنزل وتتقلب على سريرها كالقطة فوق سطح من الصفيح الساخن، محاولة أن تدفع زوجها بريك إلى الدفاع عن حقه فى الميراث، وتحاول استدراجه بكل الوسائل إلى فراش الزوجية الذى هجره إلى إدمان الخمر.

إنها تريد أن تثبت أنها ولود منجبة لتؤكد أحقيتها هى الأخرى فى استلام جزء من هذه الثروة، فى ظل مفاهيم هذا المجتمع الجنوبى المحافظ المتزمت الذى يصر على تسليم الثروة إلى الفروع المستمرة فى شجرة العائلة، وهى الفروع القادرة على الامتداد والاستمرار.

وتتسكع المسرحية فى حجرة ماجى لتخبرنا عن أسباب عزلة بريك ـ ذلك الشاب الرياضى الجميل ـ وأسباب هجرانه للملاعب وفراش الزوجية وهربه إلى الكأس. لقد اكتشف أن زوجه كانت السبب فى انتحار سكيبر صديق عمره؛ كانت قد ساورتها الشكوك حول مشاعرهما كل تجاه الآخر، ولما تأكدت من أن مشاعر سكيبر ـ بالذات ـ تجاه زوجها بريك كانت مشاعر مشبوهة ـ وذلك تأسيسا على ما علمته عن ميوله الجنسية المثلية ـ واجهته بشذوذه مما أدى إلى انهياره فانتحاره.

ولما كان الأب يفضل بريك وزوجه على ابنه الأكبر جوبر وزوجه ماى، فقد راح يشارك ماجى محاولتها استرجاع بريك من عزلته إلى الحياة الطبيعية، مما يضطره إلى مصارحته بشكوكه هو الآخر فى علاقته بسكيبر وهى التى يصفها بأنها علاقة قذرة، فيثور بريك فى المقابل ويتهم الأب بأنه لا يفهم المشاعر الإنسانية الحقيقية، ولا يحب سوى عالم ملئ بالأكاذيب ويفهمه أن كل من حوله يكذب عليه حول حقيقة مرضه، ويرمى فى النهاية بالقنبلة فى وجه الأب؛ إنه يخبره بأن مرضه لا شفاء منه وبأن أيامه معدودة... وإذا كان الجميع: الأم الكبيرة (Big Mama) وماى وجوبر وحتى زوجه ماجى.. إذا كانوا كلهم يخفون عنه الحقيقة، فالسبب هو مصالحهم وأطماعهم الشخصية وليس حبهم له. وبعد هذه المكاشفة، ينصرف الأب محبطا متأهبا لمصيره، بينما تقرر ماجى أن تواصل صراعها المستميت من أجل الاحتفاظ بالثروة وبرئاسة الأسرة بعد موت

الأب، فتدفع بريك دفعا إلى فراشها، مصممة هذه المرة على اغتصابه ـ إذا اقتضى الأمر ـ ومبررها في ذلك أنها أعلنت كذبا للجميع بأنها حامل، وذلك رغبة منها بأن تفوز باختيار الأب لبريك خلفا له في رئاسة الأسرة وإدارة شؤونها وأموالها.

وهكذا، فإن ما سميناه بالمسرحية الظاهرة في (قطة على سطح صفيح ساخنة) هي مسرحية غنية متشعبة تتناول ظواهر متعددة، وتطرح أكثر من معنى. إنها مسرحية عن الحياة والموت، وعن الطمع والصراع المستميت من أجل المادة، وهي أيضاً مسرحية عن فقدان التواصل والتوافق، سواء بين الأزواج وزوجاتهم، أو بين الآباء والأبناء أو بين الأخ وأخيه، ثم هي عن العلاقات الجنسية بنوعيها، العلاقات الجنسية الآلية، وهي التي يتحول فيها البشر إلى حيوانات متوالدة، والعلاقات الجنسية الطليقة غير المقيدة التي تبدأ وتنتهي عند المتعة الخالصة وحدها، وهي عن فقدان نوع ثالث للعلاقات الجنسية يجمع أفضل ما في النوعين السابقين. مجمل القول إن المسرحية الظاهرة في (قطة على سطح صفيح ساخنة) هي مسرحية تستجيب لكل كليشيهات البرودواي وهوليوود في الخمسينيات، بما في ذلك توفير بعض الأدوار لممثلي الاستوديو ممن يمضغون الكلام ويهزون رءوسهم أسفاً طوال الوقت لأنهم لا يجدون من يفهمهم ويحس بهم[٢]، فضلاً عن تقديم شخصية مثل ماجي، المرأة المثيرة التي تتلوى نصف عارية على سريرها ذي الأعمدة النحاسية، وهو ما يرضي منتجي هوليوود في الخمسينيات تماماً، ويسعد نجمة كإليزابيث تايلور بوصفها إحدى ملكات الإغراء (Sex Symbols) في السينما العالمية.

ولكن المسرحية الخفية في (قطة على سطح صفيح ساخنة) هي شيء مغاير تماماً بعيد كل البعد عن كليشيهات هوليوود؛ إنها مسرحية غريبة تكتنفها الأسرار والرموز وتتخللها ممارسات لشعائر وطقوس قديمة مندثرة، تصور عالماً يتحرك من سطوة الرجل إلى سيطرة النسوة، أو من مجتمع أساسه الرجل (Patrimonial Society) إلى مجتمع محوره المرأة (Matrimonial Society)، بكل ما يمثله هذا التغيير من قمع لأحلام الرجل في السيطرة والحرية.

ويطرح ويليامز هذا المعنى في مسرحيته الداخلية بروح تهكمية ممزوجة بالأسى، من خلال استخدامه قالب الكوميديا، ولكن بعد قلبه رأساً على عقب وإفساده وقمع البهجة فيه بمزاج الموت المسيطر على المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وبعمليات القمع المستمر للرجال من شخوص المسرحية، وكبتهم جنسياً بل محاولة خصيهم، وإبطال تفوقهم الذكوري العدواني إبطالاً تاماً.

وتطلق المسرحية الخفية يدها في عالم الأساطير تسطو على ما تشاء منه، حتى إن حبكتها تصبح نوعاً من التجميع «أو الكولاج» (Collage) لأساطير أورفيوس ويوريديس وأفروديت وأدونيس وجلجامش وعشتار، وطقوس قتل الملك المقدس التي أفاض سير جيمس فريزر في الحديث عنها في كتابه الشهير (الغصن الذهبي). ويقتفي تنسي ويليامز أثر كتاب الأدب والمسرح المحدثين في تقديم الأسطورة في كثير من «الجروتسك»[٣]، أمثال ألفريد جاري (ثلاثية أوبو)، أبولونيير (ثديا تريسياس)، ت.س. إليوت (الأرض الخراب)، وجيمس جويس (أوليسيز)، فتظهر شخصيات ماجي وبريك والأب الكبير كالصور السالبة (Negative) لأفروديت وأورفيوس والملك المقدس المخلوع عن عرشه، أو ـ بعبارة أخرى ـ تظهر الشخصيات الرئيسية الثلاث، كـ «جروتسك» لنماذجها الأسطورية الأصلية أو الأولية (Archetypes).

ولأن مثل هذه النماذج الأسطورية لا تلتقي أساساً في أساطيرها الأصلية، فإن ويليامز يلجأ إلى نوع من الخدع أو الحيل الفنية التجارية (Gimmicks) مما تلجأ

إليه السينما، خصوصاً فى أفلام الإثارة والمغامرات، لترتب وتمنطق مثل هذا اللقاء الافتراضى. ومن أمثلة ذلك أفلام كـ (طرزان والمرأة الفهد)، و(هرقل يقابل ملكة سبأ) فى السينما الأمريكية والإيطالية و(إسماعيل يسين يقابل ريا وسكينة) فى سينما «الترسو» المصرية. وفى مثل هذه الأفلام يقبل المتفرج - بغير اعتراض - هذا اللقاء «المفبرك» الذى يستحيل تحقيقه، سواء فى واقع الحياة أو واقع الأسطورة نفسها. وهو يقبل الخدعة أو - العبارة العامية -: «هذا البكش الفنى»، فقط كمقدمة يمكن التغاضى عن مصداقها، طالما تعد بالكثير من الإثارة والتشويق. فلاشك أن لقاء مثل هذه الأقطاب يمكن أن يؤدى إلى صدام مروع، ومعركة حامية الوطيس، تهيج مشاعر المتفرج وتبسط أساريره.

ويلجأ ويليامز فى تبريره الفنى للقاء أفروديت وأورفيوس، فى صورة ماجى وبريك، إلى إحدى الوسائل البنائية القديمة التى برع شكسبير خصوصاً فى توظيفها فى كوميدياته، وهى التنكر والالتباس (Disguise and mistaken identity). فماجى يخدعها مظهر بريك الرياضى الرجولى، وتتصور بطريق الخطأ أنه صورة من أدونيس، الراعى الجميل الذى أحبته أفروديت فى الأسطورة. وبريك هو الآخر يخدع بدوره فى صورة ماجى الطالبة الجامعية قبل زمن المسرحية، ويجد فى رقتها وخجلها وعذريتها صورة من يوريديس محبوبة أورفيوس، وهكذا يقترن كل منهما بالآخر. ولكن مع مضى الوقت وتكشف شخصيتيهما الحقيقية، يحدث الصدام بينهما وتتحطم حياتهما الزوجية. وبالطبع يبدو ذلك أمراً منطقياً لأن أفروديت وأورفيوس (أى النموذجين الأصليين لماجى وبريك) لا يصلح أحدهما للآخر بمنطق حياة الأسطورة نفسها. ويتعمد ويليامز الكاتب المحنك أن يبعد اللقاء بين الاثنين - وهو ما أشرت إليه على أنه حيلة تجارية - إلى زمن سابق لزمن المسرحية حتى يتجنب أى تشكيك فى سلامة البناء الدرامى لمسرحيته ومنطقيته. وهو عندما يبدأ مسرحيته من محاولات ماجى المستميتة لاستعادة بريك لفراش الزوجية، فهو يتخير لمسرحيته شكل البارودى Parody للكوميديا أو «المحاكاة التهكمية للكوميديا». فعلى عكس النمط الكلاسيكى للكوميديا الذى يلاحق فيه الفتى الفتاة محاولاً الفوز بحبها، فإننا نجد الفتاة هى التى تقوم بالمطاردة عند ويليامز، وفضلاً عن ذلك فهو - وكما سنشرح بالتفصيل فى نهاية هذه الدراسة - يمضى طوال المسرحية قالباً أركان الكوميديا رأساً على عقب، عامداً متعمداً.

وهذه الدراسة التى كتبت لها عنواناً: «الأسطورة المحرقة فى قطة فوق سطح صفيح ساخنة»، هى محاولة لقراءة المعانى الداخلية لهذه المسرحية، التى يكمن أغلبها فى بنيتها السفلية الموغلة فى العمق، والتى قد لا تكون مرئية بما فيه الكفاية لعين القارئ العادى. وفيها سأحاول الحديث بالتفصيل عن كيفية تحريف الأساطير المستوحاة فى المسرحية، سواء عن طريق إعادة تقديمها فى كثير من «الجروتسك»، أو من خلال دمجها بعضها بالآخر باستخدام ما أشرت إليه بوصفه حيلاً فنية، أو دجلاً فنياً Gimmick، وأيضاً سأوضح كيف يوظف ويليامز التحول الكامل للشخصيات Metamorphosis توظيفاً دراماً خادماً لمعنى العمل ومطوراً لعقدته الدرامية فى الوقت ذاته، وأخيراً سأقف عند أسباب وكيفية صياغة المسرحية فى إطار تهكمى للكوميديا تنقلب فيه ملامحها رأساً على عقب.

النقد النماذجى
مقدمة ضرورية

آثرت أن أترجم المصطلح الإنجليزى Archetypal Crit-icism إلى صيغة «النقد النماذجى»، تجنبا لسوء الفهم أو اللبس الذى قد ينشأ من ترجمته إلى «النقد النموذجى» (باستخدام صيغة المفرد)، فهى قد تقود إلى معنى «النقد

المثالي»، وهو معنى بعيد تماما عن فلسفة وأهداف المدرسة النقدية التي نحن بصدد الحديث عنها. كذلك تجنبت استخدام بعض الترجمات الأخرى الشائعة للمصطلح نفسه، مثل النقد الأسطوري، أو النقد الطوطمي أو الشعائري أو النقد الأصولي، لأنها وإن كانت تشرح بعضا من مقومات أو خصائص هذه المدرسة النقدية فإنها كلها مصطلحات اختزالية، فيها الكثير من التصرف وتعوزها الدقة.

والمقصود بالنقد النماذجي، هو تلك المدرسة التي تعتمد، في فهمها وتقييمها للعمل الأدبي أو المسرحي، على مضاهاته بالنماذج الأصلية أو الأولية ـ وهي التي يعتقد الناقد أن شخصيات هذا العمل قد نسجت على منوالها. وتنظر هذه المدرسة إلى الأساطير الأولى بوصفها المخزن الذي يحتوي على مثل هذه النماذج؛ فهي أشبه بكتاب المطبخ الذي تجد فيه ربة البيت كل وصفات الطبخ الأساسية، أو أشبه بكتالوج الخياط الذي يحتوي كل «موديلات» الشباب المعروفة مزودة «بباترونات» تساعده على تفصيل ما يريد من قطع الملابس، بقصها على غرار هذه «الباترونات»، وقد يضيف بعض اللمسات الخاصة في عملية حياكة وتشطيب الثوب، ولكن يبقى مقاربا في صورته النهائية للباترون الأساسي أو الأصلي، الذي صمم على غراره.

وتنحدر مدرسة النقد النماذجي مباشرة من أفكار ومنجزات كل من عالم النفس جوستاف يونج وعالم الأنثروبولوجيا سير جيمس فريزر. فنظرية يونج عن الذاكرة الجماعية أو اللاشعور الجمعي Collective unconsciousness، هي الفكرة المحورية، أو المفتاحية، التي تقوم عليها هذه المدرسة، وهي النظرية التي تذهب إلى أن الإنسان المتحضر يحتفظ بشكل غير واع بالمعارف الأولى التي تكونت له في فترة البداوة، فيما قبل التاريخ، وتختزنها أساطيره. ويفسر هذا ـ كما يلاحظ ويلبرس سكوت ـ تلك الرغبة الغامضة لدى البشر في الاستماع إلى القصص الأسطورية، على الرغم من أن ما فيها من عناصر خارقة لم يعد له أي سيطرة تعبدية [٤].

هذا اليقين بأن الأسطورة تشتمل على منابع المعرفة الأولية جعل من كتاب فريزر (الغصن الذهبي)، المعين والمرجع الأساسي لأقطاب مدرسة النقد النماذجي. والكتاب عبارة عن دراسة للسحر والدين تقع في اثني عشر مجلدا، نشرت ما بين ١٨٩٠ وحتى ١٩١٥، وتتبع عدداً من الأساطير منذ منشئها في ما قبل التاريخ وحتى تبلورها في صورها النهائية في العصور المتأخرة، ويعد هذا الكتاب حتى يومنا هذا واحدا من أهم الإنجازات الأنثروبولوجية والأدبية في تاريخ الفكر الإنساني، إن لم يكن أهمها على الإطلاق.

أما الولادة الفعلية للنقد النماذجي، فجاءت على أيدي تلامذة فريزر من أعضاء مدرسة كمبيردج التي نشطت في العشرينيات، أمثال مس جين هارسون، وجيلبرت موري، ون. م. كورنفورد، وأندرو لانج. وقد تجاوز هؤلاء البحث في الأساطير نفسها إلى البحث في علاقة الأسطورة بالأدب بصفة عامة والمسرح بوجه خاص. وأخذت مدرسة النقد النماذجي تتبلور أكثر فأكثر مع دراسات وأعمال نقاد البنيوية المحدثين؛ أمثال ليفي شتراوس ونورثروب فراي، وللأخير دراسة أساسية تعرف بنظرية الأساطير Theory of Mythos ضمنها كتابه تشريح النقد Anatomy of criticism، ويذهب فيها إلى أن الأساطير الأولى تحتوي مختلف أنواع الحبكات الدرامية وأنماط الشخصيات الأساسية القائمة في الأجناس الدرامية الكلاسيكية الأربعة: التراجيديا والرومانس والساتير والكوميديا. وتأسيسا على نظرية فراي هذه، فإنه يمكن دراسة العمل الأدبي في ضوء النماذج الأسطورية الأولية، ويصبح مدى اقتراب العمل منها أو ابتعاده عنها أساسا لفهمه ولفك رموزه الداخلية،

وللحكم على جدته وقدرة مؤلفه على الاستحداث والابتكار.

وكما يلاحظ سكوت ويلبرس، فإن النقد النماذجى قد يشترك مع بعض المدارس النقدية الأخرى فى بعض مقوماته ومراميه، ولكنه فى النهاية ينفرد عنها جميعا:

«يتطلب (النقد النماذجى) ـ كالنقد الشكلى ـ قراءة دقيقة للنص، ولكنه يعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالى، ويبدو أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبى للجمهور (...) وهو مع ذلك اجتماعى فى بحثه عن الماضى الحضارى أو الاجتماعى، ولكنه ليس تاريخيا فى عرضه قيمة الأدب بصرف النظر عن الزمن، وبمعزل عن الحقب والعصور»[٥].

الأسطورة المتحولة إلى جروتسك

بريك، أو أورفيوس مصفدا فى الأغلال:

رغم أن هذا البحث يهدف إلى تفادى النقد الخارجى Extrensic criticism قدر الإمكان، أى النقد الذى يلجأ إلى معلومات من خارج العمل الأدبى نفسه، لفهم معانيه وأغراضه، والذى قد ينتهى إلى بعض التخريجات التى لا يحتملها سياق العمل نفسه ـ فإننى لم أستطع مقاومة إغراء ربط (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) بشغف تنسى ويليامز بأسطورة أورفيوس. فمن ناحية، سنجد أن شخصية بريك وهى الشخصية المحورية من الرجال فى المسرحية ـ تحمل الكثير من الملامح الأورفيوسية، ومن ناحية أخرى نجد أن تنسى ويليامز نفسه يقر بأنه ظل قرابة سبعة عشر عاما مشغولا بفكرة كتابة مسرحية تدور حول أسطورة أورفيوس، هذه السنوات السبع عشرة هى الفترة بين ظهور مسرحيته (معركة الملائكة) عام ١٩٤٠ ـ وهى التى يمكن أن توصف بأنها المسودة الأولى للمسرحية حول أورفيوس ـ، ونشر مسرحيته (أورفيوس يهبط) عام ١٩٥٧ التى تجئ كالطبعة النهائية للمسرحية المرجوة حول الموضوع نفسه[٦]. أما (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التى ظهرت طبعتها سنة ١٩٥٥، فهى تنويع آخر على الأسطورة نفسها، وهى النغمة المقابلة لـ (أورفيوس يهبط) على وجه التحديد.

وكمحاولة لتحديد ملامح بريك بوصفه شخصية أورفيوسية، وكذلك لتحديد الفارق بين كل من (قطة على سطح صفيحة ساخنة) و(أورفيوس يهبط)، سنلجأ إلى بعض الأوصاف والتعريفات للصور الأورفيوسية من كتاب (أيروس والحضارة: بحث فلسفى عن فرويد)، لمؤلفه هربرت ماركيوز.

ففى فصل الكتاب الذى يحمل عنوان «صور أورفيوس ونرجس»، يربط ماركيوز أورفيوس ونرجس، ويقدمهما بصفتهما النقيض المتطرف لبروميثيوس «البطل النمطى لمبدأ الأداء المتميز».. و«البطل الذى تقدمه الثقافة ممثلا للكد والإنتاجية والتقدم من خلال القهر». ومع نظيرهما ديونيسيوس يمثل أورفيوس ونرجس رفض العقلانية، وصورهم هى صور الفرح والإشباع والتحرر[٧]، وهذه الصور ـ كما يقول ماركيوز: «تستدعى خبرة عالم لا يجب أن تتم السيطرة عليه والتحكم فيه، بل يتحتم تحريره، وهى حرية من شأنها أن تطلق قوى إيروس الذى تقيده الأشكال المقهورة والمتحجرة للإنسان أو الطبيعة». وطبقا لذلك، فإنه يصبح على كل من أورفيوس ونرجس العمل على «استعادة البهجة وإيقاف الزمن، وامتصاص الموت والصمت والنوم والليل والجنة ـ أى مبدأ النرفانا كحياة وليست كموت»[٨]. وهكذا، فإن ماركيز يقدم أورفيوس بوصفه نموذجا للشاعر بوصفه المحرر وصاحب المزاج الخلاق، وواضع النظام الأرقى فى عالم متحرر من القهر[٩].

أما عن ارتباط أورفيوس «بالجنسية المثلية»، فإن ماركيوز يفسر الأمر على أنه شكل من أشكال الاحتجاج على النظام الصارم الذي تفرضه الجنسية الخلاقة أو المؤلدة The repressive order of procreative sexuality التي تحكم العالم التقليدي. إن إيروس العادى مرفوض عن كل من أورفيوس ونرجس، ليس من أجل «امتثال أخلاقي» بل سعيا وراء «إيروس» أكثر امتلاء وارتواء»(١٠). بعبارة أخرى، فإن ماركيوز يعتقد أن صورة إله الحب التي يقبلها كل من أورفيوس ونرجس هي صورة الإله الذي يبيح كل أنواع الحب وكل أنواع الإفراط في اللذة. وأخيرا، وعند رسم الصورة النهائية لأورفيوس أو نرجس، خاصة في عالم تؤكد ثقافته صورة بروميثيوس كالبطل المثالي ـ فإن صورتهما تصبح ـ كما يؤكد ماركيوز ـ صورة الرفض العظيم، ويصبح رفضهما لكل النظم مظهرا لحقيقة جديدة تقوم على مبادئ مختلفة. وفي وصف هذه الحقيقة أو هذا النظام الجديد يعلن ماركيوز:

> «إن إيروس الأورفيوسي يحول الوجود؛ فهو يسيطر على القوة والموت عن طريق التحرير. ولغته هي الأغنية، وعمله هو اللعب «Play»، وحياة نرجس هي حياة الجمال، ووجوده هو التأمل»(١١).

واتفاقا مع هذه النظرة إلى صور أورفيوس، وإلى النظام الأورفيوسي كما يطرحها ماركيوز، فإن مسرحية ويليامز (أورفيوس يهبط) تبدو كالمسرحية الأورفيوسية الصرفة، التي تحتفل بتحقيق قدر أورفيوس، في رفض نظام مؤسس على قوانين مبدأ الأداء والإنتاجية، وعلى النظر إلى الموت والفرح والسلام بوصفها كلا موحدا. وعلى النقيض من ذلك، فإن مسرحية (قطة فوق سطح صفيح ساخنة) هي المسرحية التي تخون روح الأسطورة الأصلية، بتقديم أورفيوس (بريك) وهو يستسلم لتقاليد مجتمع تحكمه تعاليم الجنسية التكاثرية أو المتوالدة؛ وهكذا يصبح فال في (أورفيوس يهبط)، هو الصورة المتطابقة مع النموذج الأسطوري؛ فهو الموسيقي الساحر الذي يتجول في البراري، حاملا جيتاره في يده وقلبه على اليد الأخرى وأحد أقدامه على الأرض، والأخرى في السماء. أما بريك في (قطة على سطح صفيح ساخنة) فيصبح صورة تهكمية للنموذج نفسه، فهو كلاعب الكرة ومعبود جماهير الملاعب الرياضية، الذي يعتزل اللعب وهو في قمة تألقه، بسبب إصابته البدنية والنفسية ـ هو أورفيوس محبط، يتوقف عن العزف بعد أن فقد القدرة على إمتاع مشجعيه بفنه. إنه أورفيوس الذي فقد روح التمرد، واستسلم لقيود الزواج ومتطلبات استمرار القبيلة الإنسانية، في مجتمع متعصب، يصم الجنسية غير المثمرة ـ التي لا تنتهي بالإنجاب ـ سواء بين الرجل والمرأة، أو بين اثنين من الجنس نفسه (الجنسية المثلية). وبناء على ذلك، فإن المسرحيتين تصبحان (أورفيوس طليقا) و(أورفيوس مصفدا بالأغلال) باللغة المجازية للثلاثيات اليونانية.

وإذا نحن رجعنا إلى الأسطورة الأصلية لأورفيوس، فإننا نجدها تقسم تجربة أورفيوس إلى مرحلتين: أورفيوس ما قبل هادس «Hades» (العالم السفلي أو العالم الآخر) وأورفيوس ما بعد هادس. والمرحلتان تشبهان إلى حد كبير مرحلتي آدم الشاب البريء أو آدم ما قبل الغواية، وآدم بعد السقوط والطرد من الجنة، فأورفيوس في المرحلة الأولى هو الفنان العظيم الذي يبهر الإنسان والحيوان وحتى الآلهة، بموسيقاه الساحرة، وهو الروح البرية والحرة. ومع ذلك، فعندما تموت زوجه ومحبوبة فؤاده، الحورية يوريديس من عضة ثعبان، يهبط وراءها إلى العالم السفلي لكي يستردها. وينجح أخيرا في أن يسحر هاديس، برسفوني (إلهي العالم السفلي) بموسيقاه البديعة، فيعطيانه الإذن في أن يأخذ يوريديس معه إلى الأرض ثانية، ولكن بشرط واحد، وهو ألا يلتفت لينظر

إليها أثناء الرحلة، لكنه يفعل ذلك للأسف، وعليه فإنه يفقدها إلى الأبد.

ويبدو أورفيوس فى المرحلة الثانية، كسير الفؤاد، حزينا حزنا لا يمكن التخفيف منه. وهو يقتل نفسه فى بعض القصص، وفى الحكايات الأكثر انتشارا، يقطع إربا بواسطة نساء طروادة اللواتى طار صوابهن من الغيرة بسبب حبه المخلص لزوجه[١٢].

وفى نطاق الأسطورة، فإن (أورفيوس يهبط) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما قبل هاديس، بينما تصبح (قطة فوق سطح صفيح ساخنة) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما بعد هاديس. لكن المسرحيتين تستخدمان استراتيجيتين مختلفتين فى معالجة الأسطورة، وتقدمان وجهتى نظر متباينتين حول شخصية أورفيوس والمبادئ التى يمثلها. فويليامز فى المسرحية الأولى ـ مثله مثل رومانسى القرن التاسع عشر ـ أمين بالنسبة إلى نغمة الأسطورة وعظمة النموذج الأصلى، فهو يحافظ على روحها البطولى الرومانسى ويقدم بطله على أنه صورة غير محرفة أو مشوهة من النموذج الأصلى لأورفيوس. أما فى المسرحية الثانية (قطة فوق سطح صفيح ساخنة)، فهو ـ كما ذكرنا من قبل ـ يقطع أوصال الحبكة، ويقدم شخصية أورفيوس (فى شخص بريك) فى كثير من الجروتسك.

إن فال فى (أورفيوس يهبط) يسير نحو النهاية بوصفه متمرداً، أو بوصفه منشئا لنظامه الخاص، ويكمل قدره بموته. ففى البداية يتحدى مجتمعه بحبه المحرم لامرأة متزوجة، وفى النهاية ـ وبمحض إرادته الحرة ـ يقتحم النار المشتعلة لكى يموت مع المرأة التى أحبها. ويصبح موته احتجاجا على النظام الذى يتسم بالقهر، والمبنى على أساس مبادئ الأداء والإنتاجية والجنسية المنجبة (المتوالدة). ومثل أورفيوس الذى خلف رأسه المقطوع وقيثارته تطفوان على نهر هربوس، لكى يصبح مقدسا ويعبد بعد ذلك بواسطة التابعين له والمؤمنين به[١٣]، فإن فال يترك خلفه فى الرماد المشتعل، معطفه المصنوع من جلد الثعبان، علامة تهدى إليه ذلك الطراز الهارب المتمرد من بين البشر، ممن سيصبحون أتباعه ومريديه[١٤]، تماما كما ترك المسيح رداءه لحوارييه يتخاطفونه ويتمسحون به سعيا وراء البركة وتأكيدا للعهد.

أما بريك فى مسرحية (قطة فوق سطح صفيح ساخنة)، فهو بوصفه مدافعاً عن الجنسية المثلية، يمثل مرحلة متقدمة جدا من التحرر ومستوى أعلى من التمرد الاجتماعى، لكنه ـ على خلاف فال ـ يعجز عن أن يواجه مجتمعه بعلاقته الجنسية مع سكيبر صديقه الحميم، والبديل عن يوريديس فى هذه النسخة من الأسطورة التى تصور أورفيوس على أنه مثلى جنسياً. وعلى عكس أورفيوس الذى قتل زوجه خطأ، فإن بريك يقتل صديقه الذى يحبه وهو فى كامل وعيه، نتيجة لجبنه الاجتماعى.. فهو يتركه لكى يواجه وحده تحجر مجتمعه، وهو يعرف أن الموت هو المخبأ الوحيد لسرهما فى مثل هذا المجتمع المتزمت:

«ماجى: أنتما الاثنان كان لكما شئ يجب أن يحفظ جيدا، نعم.. شئ يجب ألا يفسد.. نعم!.. وكان الموت هو صندوق الثلج الوحيد الذى كان بإمكانكما حفظه فيه»[١٥].

ومن الواضح أن بريك لا يتحقق له قدر أورفيوس، فهو لا يستمر فى حداده على صديقه الذى انتحر، ولا يموت أو يقتل مثل أورفيوس. ورغم أن ماجى قد توحى فى بادئ الأمر، بالتماثل مع المرأة الطروادية التى يمكنها أن تعذبه حتى الموت. فإن ماجى ـ كما يتضح من تطور حدث المسرحية ـ تصبح القوة التى تحاول أن تأخذه بعيدا عن السكر والعزلة، وأن تحثه على التصالح مع نظام الحياة:

«ماجي: يجب أن نسمح للحياة بأن تستمر.. حتى لو أن حلم الحياة نفسها قبر وانتهى..» (ص٥٨).

وأخيرا، في نهاية المسرحية، فإن ماجي تنجح في جره إلى فراشها جرا. صحيح أنه يبتسم ابتسامة ساخرة، أثناء تجهيز ماجي الفراش استعدادا للقائهما الجنسي المرتقب، كأنه يحاول أن يوحي بأنه لن يكون صيدا سهلا، ولكن من الواضح أنه سيرضخ في النهاية لرغباتها الجنسية، بدليل أنه داري كذبتها أمام الجميع بأنها حامل، ووافق على الذهاب إلى الفراش معها رغم علمه بأن «الوقت هو الوقت المناسب لها كي تحمل طبقا للأجندة» (ص١٧٢).

ويبدى بريك في تطوره النهائي، بوصفه شخصية درامية، استعدادا كبيرا لكي يصبح رب أسرة مستأنس ورجل فلاحة وزراعة. ويبدو راغبا في قبول وضع أبيه، ليس فقط على أنه رئيس العائلة والمالك الرئيسي للضيعة الكبيرة، ولكن أيضا على أنه آلة تخصيب يقوم بعمل واجباته الجنسية حيال زوجه بصورة آلية، دون أي سرور أو متعة:

«دادى الكبير: لقد نمت مع ماجي الكبيرة بانتظام حتى وصلت إلى سن الستين وبلغت هي الثامنة والخمسين، وكان ذلك منذ خمس سنوات.. ولكنني لم أحبها إطلاقا.. لم أحبها على الإطلاق» (ص٩٥).

وتلخيصا لما سبق، فإن بريك يبدو عاجزا تماما عن أن يملأ مكان النموذج الأسطوري الذي ينحدر منه، وعن أن يقف بشموخه وسموقه نفسيهما، ويرجع ذلك من وجهة نظري لعاملين أساسيين، أولهما: أنه يفشل في تحقيق مصير أورفيوس بأن يدفع حياته ثمنا للتكفير عن ذنبه في موت رفيقه سكيبر (وهو المساوي لموت الحورية يوريديس)، وبذلك تبدو صورته ناقصة ومفتقرة إلى العنصر البطولي والنبيل. ثانيهما: أن بريك يتحول تدريجيا من «مخلوق علوي» أو «مخلوق يشبه الإله» (كما تصفه ماجي، ص٥٧) إلى شخص عادي، ومن ثائر متمرد إلى رب بيت مستأنس. ولذلك، فإن بريك يبدو، بوصفه شخصية درامية، نوعا من المحاكاة التهكمية (البارودى Parody) لأورفيوس، وتجيء ملامحه مطبوعة بالكثير من الجروتسك.

بعض الملاحظات الضرورية حول فكرة الجنسية المثلية في المسرحية:

على الرغم من أن موضوع الجنسية المثلية، يمثل أحد المحاور الأساسية التي تتحرك عليها الدراما في (قطة فوق سطح صفيح ساخنة). فإن من الملاحظ أن تنسي ويليامز يتعمد التمويه، ويحاول إغراق علاقة بريك بسكيبر بكثير من الغموض. وأكثر من ذلك أنه يحاول جاهدا تبرئة بريك من التورط في أي فعل جنسي مثلي مع صديقه، أو حتى أية مشاعر جنسية ناحيته، على الرغم من أن ذلك يناقض الفكرة الأساسية بتقديم بريك كصورة لأورفيوس يتصف بالجنسية المثلية، أو أورفيوس في أعلى درجات تحرره وتمرده على الأعراف والتقاليد وحتى الأديان، وهي الفكرة التي شرحناها مسبقا.

وفي المقابلة بين بريك ودادى الكبير، يتهرب بريك أكثر من مرة من البوح بالحقيقة عن حقيقة علاقته بصديقه، ويحاول أن يلقي باللوم عليه. وماجي هي الأخرى، نجدها تشجع وهمه بأن سكيبر هو وحده، الذي لديه رغبة مشبوهة تجاه بريك:

«ماجي: إنه سكيبر.. هو الذي لديه رغبة لا شعورية غير بريئة تماما، تجاه بريك» (ص١٦٠).

حتى اللحظة الوحيدة التي يمكن أن نرى فيها مؤشرا على وجود مثل هذه العلاقة بين الشابين، وهي اللحظة التي يصف فيها بريك كيف كانت ماجي سببا في موت سكيبر، يقدمها ويليامز بشكل بالغ التمويه:

«بريك: كنت راقـدا على سـريري في المستشفى، أراقب الألعاب على شاشة التليفزيون.. ورأيت ماجي جالسة على الأريكة الموضوعة خارج الملعب وهي ملتصقة بسكيبر.. وذلك بعد أن أخرج من اللعب بسبب أخطائه التكنيكية.. آلمتني الطريقة التي تعلقت بها بذراعه.. أعتقد أن ماجي كانت تحس دائما بأنها مهملة جنسيا.. وأننا لم نقترب من بعضنا أكثر من شخصين يناما على سرير واحد.. وهما أشبه بقطين يتنمران أحدهما للآخر» (ص١٢٥).

إننا نحار أمام هذه القطعة، هل غضب بريك سببه الغيرة على زوجه من صديقه سكيبر الذي سمح لها بأن تتأبط ذراعه، أم على صديقه من زوجه التي تأبطت ذراعه؟

ويقودنا موقف ويليامز المتناقض بين تأكيد المشاعر الجنسية المثلية ـ على الأقل ـ بين بريك وسكيبر، وبين محاولة التمويه و«الغلوشة» وإغراق الموضوع برمته في الضباب، إلى سؤال محوري:

لماذا يتخذ ويليامز هذا الموقف؟ ولماذا لا يقدم بطله على أنه ممارس للجنس المثلي صراحة وبلا مواربة أو تمييع أو تمويه؟، خاصة أنه قد قصد إلى تقديم بريك على أنه صورة جديدة لأورفيوس، أي أورفيوس وقد بلغ أقصى درجات تحرره وتمرده الاجتماعي على الأعراف والتقاليد والأديان (وأكرر أن هذه العبارة مؤسسة على المنطق الفلسفي البحث وليس الأخلاقي).

وللإجابة عن هذا السؤال، أجدني مضطرا إلى الاستعانة ببعض المعلومات عن ويليامز نفسه وعن حياته، بعبارة أخرى أجدني مضطرا إلى الأخذ ببعض توصيات النقد الخارجي (أو النقد من خارج العمل الأدبي نفسه) Extrensic criticism وهو ما حاولت جاهداً تجنبه طوال البحث. ولكن يبقى ـ في نهاية الأمر ـ أن مثل هذه المعلومات ستصبح الوسيلة إلى فهم وتبرير بعض أوجه التناقض أو القصور في مفهوم المسرحية، وأيضا الوسيلة إلى كشف بعض معانيها ومقاصدها الخفية، وليس لغرض تفسير معين أو إقحام معنى على سياق العمل دون أن يكون متضمنا فيه أصلا.

إن تنسي ويليامز، الكاتب الذي أقر مبدأ الجنسية المثلية، وصرح مؤخرا في السبعينيات أنه مارس اللواط بالفعل، لم يكن يجرؤ على الجهر بشذوذه في مجتمع الخمسينيات المتحفظ، مجتمع ما بعد الحرب الثانية شديد الصرامة، ومجتمع المكارثية وأمريكا القوية في مواجهة الخطر الأحمر. ولذلك، فإنه يحاول أن يتجنب فكرة تقديم بطل لمسرحيته يمارس الشذوذ الجنسي. ومن أجل ذلك، فهو يحاول تبرئة بريك من أي إثم، ويرمي بكل التهمة على سكيبر، وهو شخصية لا تظهر إطلاقا على المسرح؛ شخصية ماتت قبل الزمن الفعلي لأحداث المسرحية.

وهذه الرغبة المكبوتة عند ويليامز في أن يخفي جنسيته المثلية، انعكست على موقف بطله في نهاية المسرحية، فإذا به ـ وهو المجسد لمعاني الحرية والرفض ـ يستسلم في يسر ورخاوة للقوانين الاجتماعية نفسها التي ينكرها، ويترك أفكاره وأحلامه عن الحرية والتزق

الصبيانى والبحث عن الجمال والمتعة الخالصة . إنه يخضع فى النهاية لقوانين الجنسية المولدة، ويتحول إلى آلة تخصيب، ويترك الملاعب لحياة الزراعة والفلاحة وتربية الأولاد.

إن بريك لا يموت بطلا مأساويا مثل فال فى (أورفيوس يهبط)، وإنما يحنى رأسه للعاصفة، مثله مثل تنسى ويليامز نفسه، ويذوب فى قوانين الأسرة ومتطلبات الأب والأم والزوجة. إن (قطة فوق سطح صفيح ساخنة)، تصبح المرثية، التى ينعى فيها تنسى ويليامز الفنان والشاعر، اعتداء ومصادرة مجتمعه حريته الفردية وشجب أمانيه وميوله الجنسية.

(ب) الأسطورة وقد تحولت لـ (جروتسك) -

ماجى أو آلهة الحب التى تركت وحيدة فى الفراش

هناك إشارات فى لغة المسرحية المجازية لشخصية ماجى من حيث هى معادل لأفروديت إلهة الجمال والعشق والشهوة عند الإغريق، ومثلها مثل الآلهة الإغريقية، فإن ماجى شهوانية حسية، وحتى اسمها الاستعارى فى عنوان المسرحية هو «القطة»، وهى تسمية لها دلالاتها الجنسية والحسية بلا شك. وأكثر من ذلك، فإن اشتياقها إلى عودة بريك لفراشها يشبه، بوضوح، انتظار أفروديت كل عام لعودة حبيبها أدونيس. فكما تقول الأسطورة الإغريقية، فإن أفروديت (وهى المقابل لعشتار فى الميثولوجيا الأشورية البابلية) تسافر خلف أدونيس حبيبها الميت (ويقابله تموز فى النسخة الأشورية البابلية) إلى عالم الموتى السفلى، لكى تسترجعه من برسفونى، ملكة العالم السفلى. وفى غياب الإلهة أفروديت، فإن الأرض تصبح خرابا بلقعا لأن الإنسان والحيوان يفقدان عاطفتهما الجنسية، وبالتالى يصبحان غير قادرين على الاستمرار بالنوع. ولكن أفروديت، إلهة الإخصاب تنجح فى النهاية فى الحصول على قرار من زيوس برجوع أدونيس إلى الأرض فى الربيع والصيف من كل عام، على أن يقضى الخريف والشتاء فى عالم الجحيم. ومع العودة السنوية لأدونيس (تموز) فى الربيع، تتفتح الأرض لنمو النبات، ويستعيد كل من الإنسان والحيوان طاقته الجنسية ويصبح قادرا على التكاثر[١٦].

وفى مقابلة أسطورة أفروديت وأدونيس بالمسرحية، فإننا نجد أن نضال ماجى المثابر لاستعادة حب زوجها وعاطفته واستئناف حياتها الجنسية الطبيعية، يمثل انتظار أفروديت لأدونيس كل عام، وكذلك فإن الحياة التعسة التى يحياها بريك بعد موت صديقه سكيبر، ومحاولاته دفن حزنه عليه فى الإفراط فى الشراب، ما هى إلا صورة استعارية لحياة العذاب التى يقضيها أدونيس فى جحيم هاديس. ولكننا نجد فى نص المسرحية إشارة أخرى لماجى - خاصة فى فترة التلمذة الجامعية فيما قبل زمن المسرحية - تجعلها صورة لآلهة أخرى، هى أرتميس أو ديانا الإغريقية، ربة الصيد والغابات والعفة العذرية، فماجى - هى الأخرى - مولعة بالصيد فى الغابة ومعها كلابها: « سنذهب لصيد الغزلان فى بحيرة القمر (Moon Lake) طالما يبدأ الموسم، إنى أحب أن أجرى مع الكلاب فى الغابة الباردة.. أجرى، وأجرى.. وأقفز فوق كل ما يعترضنى..» (ص ٣٧). وهى أيضا لاتزال تحتفظ بالأقواس والسهام التى فازت بها «بميدالية ديانا» فى مسابقة الرماية بين الكليات (ص ٣٦).

وأخيرا، فإن ماجى بإصرارها على الحمل وعلى أن تصبح أما، وفى رفضها خيانة بريك مع رجال آخرين، رغم إهماله لها جنسيا وعاطفيا، تصبح معادلا ممكنا لديانا أخرى: ديانا من أفيسوس (Diana of Ephesus) الإلهة الرومانية للزواج المقدس والخصوبة المنجبة والأمومة[١٧].

إن ظهور ماجى فى صور الآلهة الثلاث، قد يترك انطباعا بأن ثلاثتهن يمثلن ثلاث مراحل فى تطور ماجى

باعتبارها شخصية درامية. ومن ثم، فإن صورة أرتميس العذراء، تمثل ماجى كآنسة صغيرة فى أيام الدراسة فى فترة ما قبل زواجها من بريك، وتصبح صورة أفروديت المعادل لصورة ماجى، بعد زواجها وأثناء حركة المسرحية، وهى بالطبع صورة لامرأة لعوب فى عنفوان ربيعها، امرأة شهوانية غنجة ذات نزوات. وأخيرا تجيء صورة ديانا الأفيسوسية كالصورة التى تحاول ماجى إيهام الجميع بأنها الصورة التى بدأت بالفعل فى التحول إليها، وهى صورة الأم الولود، ربة البيت وعماد الأسرة.

وعلى الرغم من أن هذا الافتراض بأن صورة الآلهة الثلاث هى معادلات للمراحل الثلاث فى حياة ماجى قد يبدو منطقيا، أو على الأقل يمكننا من فهم وتفسير الاستعارات المختلفة من الميثولوجيا، المستخدمة فى التعبير عن شخصية ماجى - فإنه افتراض قد يقود إلى فهم خاطئ لشخصية ماجى، وبالتالى لطبيعة النمو الدرامى ونمو المعنى فى المسرحية. إن الأكثر احتمالا واستقامة مع المعنى الكلى للمسرحية، هو أن صورة ماجى كأفروديت هى الصورة الوحيدة التى تعبر عن طبيعتها الحقيقية، أما الصورتان الأخريان فهما مجرد صور تنكرية، بمعنى آخر - وباستخدام المعجم الماركسى - فإن ماجى ابنة الأسرة الفقيرة، هى فى النهاية بورجوازية صغيرة يحركها طموحها الاجتماعى، ويدفعها إلى تسلق السلم الطبقى حتى القمة. ولذلك، فهى - شأنها شأن بنات طبقتها - تصطنع المظهر الكاذب والخادع للسندريللا البريئة الهادئة، عديمة التجربة، كى توقع فى سحرها زوجا صغير السن جميل الطلعة - وفوق كل شئ - واسع الثراء، وهى تخفى طبيعتها اللعوب ومزاجها النارى تحت جونلات الفتاة العذراء حتى تتمكن من الإيقاع بفريستها.

وانطلاقا من الطموح والتطلع الطبقى نفسيهما، فإن ماجى تعمد إلى اختلاق مظهر الأم المتمثل فى صورة ديانا الأفيسوسية، وذلك كى تؤهل نفسها لأخذ موقع «ماما الكبيرة» فى صدارة الأسرة. بعبارة أخرى، فبما أن التقاليد الاجتماعية قد تستبعد اختيار النسوة اللعائب، للمواقع القيادية السياسية أو العائلية، فإن ماجى تقرر أن تشترك فى لعبة التطاحن على الإرث العائلى وعلى قيادة الأسرة، طبقا لقواعد اللعبة نفسها، فتصمم على التحول إلى صورة الأم، حتى لو كان ذلك ضد طبيعتها وضد مزاجها الشخصى، وحتى لو كان الثمن هو فقدان الجمال الأخاذ والرشاقة، وفتنة أفروديت، نظير الصورة الكئيبة للإلهة الأم التى تصورها الأساطير شعثاء الشعر، ولها جسد مغطى برداء ضيق عليه رءوس الحيوانات، بينما صدرها مكشوف تتدلى منه أثداؤها المتعددة، كبيرة الحلمات [١٨].

والواقع أن هذه الصورة التى نقدمها لماجى بوصفها أفروديت، التى تتنكر تارة فى صورة أرتميس العذراء، وذلك فى أيام دراستها الجامعية، وتارة أخرى فى صورة الإلهة الأم، وذلك تأهبا لأن ترث موقع ماما الكبيرة.. هى صورة تبدو منطقية ومقبولة؛ ليس من الناحية الدرامية فقط، وإنما من الوجهة الأنثروبولوجية أيضا. ففى كتاب (مقدمة لدراسة الدين الإغريقى) تطرح مؤلفته جين هيلين هاريسون رأيا يشير إلى ديميتر (Demeter) وكور (Kore) الإلهة الأم وابنتها فى الميثولوجيا التقليدية، على أنهما ليسا الأم والابنة على الإطلاق. وتقول إنه استنادا إلى التفسير الدينى للأسطورة، فإن ديميتر وكور هما الأم والعذراء، أى هما الشكلان الأكبر والأصغر للشخص نفسه: المرأة الناضجة، والمرأة ما قبل النضج [١٩]. وتأسيسا على رأى الأستاذة هاريسون، فإننا قد نعتبر كلا من أرتميس وديانا الأفيسوسية، ما هما إلا الشكلان الأكبر والأصغر للإلهة نفسها. إن إلهة العذرية والطهارة والغابات، تصبح مع تقدمها فى العمر إلهة الزواج المقدس والأمومة والأشجار والخصب. ورغم أننا نلاحظ أن أفروديت هى الأخرى إلهة الخصب، فإننا نجد أنه من

المستحيل إدراجها بين الإلهتين الأخريين كمرحلة وسط من مراحل تطور إلهة واحدة. بعبارة أخرى، فإن فكرة الإلهة الصغيرة العذراء التى تتحول إلى كاعب لعوب فى ربيع عمرها، وأخيرا تعود إلى الفضيلة وتصبح الأم والزوجة المخلصة فى زواج كاثوليكى، هى فكرة غير مقبولة على الإطلاق، سواء من الناحية الثيولوجية (الدينية) أو الميثولوجية.

إن الميلودراما المفبركة وحكايات الأدب المكشوف، هى وحدها التى تروج لقصة الفتاة القروية الساذجة الصغيرة، التى تنزح إلى المدينة، فتحولها إلى عاهرة، وأخيرا يلتقطها زوج فاضل من زبائن الماخور الذى تعمل به، ويحولها إلى واحدة من الحرائر الفاضلات سيدات المجتمع، والأمهات المحترمات.

هذا، ويطبع التجميع على طريقة (الكولاج Col-lage) للصور الثلاث المستوحاة من الأساطير - ملامح شخصية ماجى بالكثير من الجروتسك والكاريكاتير، «وبتشخبط» - إلى حد بعيد - النموذج الأصلى المبنى عليه الشخصية، وهو أفروديت. والسبب فى هذا يعود إلى التناقض الحاد بين الصورة الحقيقية لماجى (أفروديت) والصورتين التنكريتين (أرتميس وديانا الأفيسوسية). إن معرفتنا بماجى القطة المتلوية على الفراش، التى لا يشغل تفكيرها - مثلها مثل أفروديت - سوى الحب وامتلاك من تحبه، يفقد مصداق صورة ديانا، التى تستدعى ماجى فى صورتها الأولى قبل الزواج. إن صورة ديانا ربة العفاف تصبح شبيهة بقناع الخجل والعذرية الذى ترتديه اللعائب أحيانا، فتصبح مثارا للسخرية، أو تصبح كذلك التمويه الماجن الذى يلجأ إليه أصحاب صالات الاستربتيز (التجرد من الثياب أثناء الرقص)، بتقديم الراقصة فى البداية بضفائر طويلة ذات شرائط حمراء ومرتدية جونلات طويلة، وجوارب قطنية، وذلك قبل أن تقف عارية تماما أمام رواد الملهى. والواقع أن صورة ديانا التى تفخر بها ماجى، تصبح مثارا للسخرية واللمز، فتسألها ماى فى براءة مصطنعة عن «عدة» رماية ديانا التى وجدتها، وهل هى عدتها القديمة نفسها أم لا.. كأنها تقول لها إن مظهرها القديم الكاذب كالفتاة البريئة غير المجربة جنسيا، أصبح ملائما لها تماما، وذلك فى إطار ظروفها مع زوجها السكير، الذى لا يؤدى واجباته الجنسية نحوها.

أما عن الجروتسك والغريب (Grotesque & Bizzare) فى صورة ماجى بوصفها أفروديت، فيجئ فى صورة إلهة الخصب التى لا تنجب، والتى أهملها زوجها. إن المقارنة بينها وبين ماى التى لديها خمسة أطفال، والتى «فى سبيلها إلى ولادة الطفل السادس» (ص ٢٣)، يزيد بالطبع من حدة السخرية بماجى كصورة من أفروديت. وأيضا ماجى تصبح أفروديت فاقدة للبصيرة، ومصابة بنوع من العناد الغبى؛ فهى تبدو مصممة على الاستحواذ على بريك بأى ثمن، آملة فى عودته الاختيارية إلى فراشها الذى هجره، متصورة أنه صنو أدونيس حبيب أفروديت، الذى لا يمكن أن يحب غيرها، بينما بريك هو فى الحقيقة صورة من أورفيوس الطائش الطليق الذى لا يمكن تملكه أو ترويضه، والذى لا يمكن أن يغرم بنمط أفروديت غراما حقيقيا صحيحاً. وهى تدرك بعد فوات الوقت أنه ليس أدونيسها المنتظر، وأنها إنما خدعت فى وسامته وجماله، وتهتف من أعماقها: «لماذا لا تصبح بدينا أو قبيحا أو شيئا من هذا القبيل حتى أستطيع أن أصبر على ذلك» (ص ٤٠). إن ماجى تصبح شخصية كوميدية متزمتة وقصيرة النظر، تدفع ثمن أحكامها الخاطئة. وهى تنتظر طوال الربيع، والصيف هو الآخر أوشك على الانتهاء، وأدونيسها المزيف لم يعد بعد إلى فراشها، فلا يصبح أمامها إلا أن تدفعه إليه قسرا.

وأخيرا، فإن تحول ماجى من صورة آلهة الجمال والحب والنزوة إلى صورة آلهة الأمومة والحمل والزواج

الكاثوليكي، أمر يدعو إلى السخرية؛ فهي صورة لا تلائمها إطلاقا، لأن المرء لا يستطيع أن يتصور مارلين مونرو مثلا وهي واقفة في المطبخ وحولها دستة من الأطفال، أو أن هند رستم بلغة الثقافة المصرية تقوم بدور كريمة مختار في أفلام دعاية تنظيم الأسرة، وتوزع موانع الحمل على النساء والرجال. إن صورة ديانا من أفيسوس بأدائها المتعددة، تصبح كذلك صورة جروتسكية وكاريكاتورية وساخرة من مواقف ماجي الإغرائية واستعراضها ملابسها الداخلية أمام بريك طوال المسرحية.

الحيلة أو الخدعة الفنية (The gimmick) والتحول (The metamorphosis)

كما ذكرنا من قبل، فاللعبة أو ما سميناه بـ«البكش الفني» في المسرحية يتمثل في الافتراض بأن أورفيوس وأفروديت يتزوجان في صورة بريك وماجي. فماجي وهي متنكرة على شكل أرتميس (ديانا الإغريقية)، تبدو لبريك في صورة الفتاة الهادئة ذات الوجه الطفولي الصبوح (من نوع الموناليزا) فيتزوجها معتقدا أنها صورة أخرى ليوريديس الحورية التي أحبها أورفيوس. ويتصور بريك أن ماجي لن تتدخل في علاقته الجنسية بصديقه الحميم سكبير، وأنه سيستطيع الجمع بينهما. والأكثر من ذلك، أنه يعتقد أنه يضاعف اللذة (طبقا للتقليد الأوروبي الفرنسي في القرن التاسع عشر الذي وصفه مونيه في لوحته الشهيرة «الغداء على العشب»: «أنا وصديقي والحورية العارية، نتغذى معاً على الحشائش في الغابة البرية»). وللأسف، فإن الأمور لا تسير مع بريك على هذا المنوال، فتفسد عليه ماجي كل شئ؛ إنها تكشف صورتها الحقيقية، وهي صورة أفروديت الشهوانية المتسلطة، والعدوانية من الناحية الجنسية، وتتمكن من إقصاء سكبير عنه، بل من إقصائه من الحياة نفسها.

أما عن انجذاب سكبير لماجي، فيمكن فهم دوافعه من خلال تنكر ماجي كأرتميس، فمن الممكن أن يكون سكبير - في وداعته وجماله الصبياني الهادئ - معادلاً لهيبوليتس (Hippolytus) الذى كان يحب أرتميس في الأسطورة. لكن ماجي، وهي تكشف وجهها الحقيقي كأفروديت، تبدو له مثل فيدرا (وهي ربيبة أفروديت في الأسطورة). ومثل فيدرا التي تدفع هيبوليتس إلى حتفه، فإن ماجي تقود سكبير إلى الانتحار[٢٠].

وإذا كانت صورة ماجي (كأفروديت التي تتنكر في شكل أرتميس) تفسر وتبرر زواج ماجي من بريك (أورفيوس)، وهو الزواج الذى ما كان يتم لولا حيلة التنكر هذه، فإن صورة ماجي (كأفروديت التي تتحول إلى ديانا الأفيسوسية) قد تفسر جزئياً، بدورها، تحول بريك في نهاية المسرحية، وتبرر عودته إلى فراش الزوجية - وأقول «جزئياً»، لأن الموت المرتقب للأب له تأثيره أيضاً على تصرفات بريك، وعلى قابليته للتحول إلى رجل أسرة وأب ليحل محله.

وبكلمات أخرى، فإن بريك يبدأ في قبول عودة الحياة الزوجية الطبيعية - بينه وبين ماجي - التي توقفت بعد موت سكبير، فقط عندما يوشك أبوه على الموت، وعندما تبدأ ماجي في التحول إلى صورة الأم . ويمكن استيضاح هذا الافتراض في ضوء ارتباط الجنسية المثلية بعقدة أوديب في علم النفس الفرويدى . فكما يشرح فرويد، فإن عقدة أوديب هي نتيجة زيادة حب الصبي الصغير لأمه (وذلك في مرحلة سابقة على ظهور المرحلة القضيبية)، ثم كبت هذا الحب، بواسطة الأب الذى يظهر في الصورة، بوصفه المنافس للصبي في حب الأم[٢١] وفي كتاب (هاملت وأوديب: دراسة كلاسيكية في علم النفس الأدبي)، يصف مؤلفه أرنست جونز نتيجتين من أهم النتائج التي تترتب على كبت رغبة الصبي المبكرة في الاستحواذ على أمه جنسياً. ففي الحالة الأولى، فإن شعور الصبي بالرغبة جنسياً في الأم يتم قمعه بحدة بربطه بالعار والذنب، وبالتالي فهو يفقد

شعوره بالانجذاب نحو الجنس الآخر برمته، وتصبح النسوة كلها محرمات بالنسبة إليه، مثل أمه تماماً، وهكذا يصبح مثل هذا الصبى عرضة للانغماس فى الجنسية المثلية إذا توافرت له بعض العوامل المساعدة الأخرى. وفى الحالة الثانية تتعرض رغبة الصبى الجديدة المتولدة تجاه أمه للكبت، ولكن بصورة غير كاملة، فيصبح مشدوداً إلى أمه وغير قادر على أن يحب امرأة أخرى.. إلا أنه أحياناً، فى هذه الحالة إذا لم يكن الارتباط بالأم قوياً جداً، يمكن للصبى أن يتحصن ضده تدريجياً.. وغالباً ما يكون هذا التحصن غير كامل أيضاً، حتى إن الصبى سيحب ويتزوج فقط امرأة تشبه أمه[٢٢].

وتأسيساً على تحليل فرويد، فإنه يبدو أن بريك فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، قد مر بالتجارب الموصوفة فى الحالتين السابقتين؛ فهو يواجه قهراً شديداً لرغباته المحرمة تجاه الأم، مع وجود أبيه الذى كان يرى فيه دائماً بطلاً مثالياً أسطورياً، وغريماً لا يمكن قهره. ولذلك، فهو عندما يقابل صبياً محبطاً آخر، فى لعبة كرة القدم ـ وهى لعبة ترمز إلى العنف والاحتكاك الجسدى، وتحفل بشتى الأحاسيس السادية والماسوشية ـ تنشأ علاقة جنسية مثلية بين الصبيين. ولكن عندما يستبعد الأب (مصدر القهر)، فإن بريك يبدأ فى الإعداد لعلاقة جنسية سوية مع الزوجة التى تشبه أمه.

لماذا يتزوج بريك ماجى؟ أولاً، لأنها تمثل واجهة شرعية ودرعاً يمكن أن يستعمله لكى يتفادى إدانة المجتمع التقليدى للعلاقة الجنسية غير المنجبة التى يمارسها ـ أو على الأقل التى يحب أن يمارسها.. ثانياً، لأنها تبدو بالنسبة إليه (فى بداية تعارفه عليها) تلميذة جميلة، هشة، لا تجربة لها.. وبالتالى فيمكنها أن تكون الشريك المناسب للملذات الفمية والشرجية المتعددة (Oral and anal Small). ولذلك، عندما تكشف ماجى عن وجهها الحقيقى، كامرأة ناضجة ذات خبرة جنسية، تطلب من زوجها علاقة جنسية ناضجة، فإن بريك يصيبه الذعر ويهجر فراشها.

إن انتحار سكيبر ـ الذى يتحمل الثلاثة مسؤوليته ـ يعطى بريك عذراً مقبولاً، لابتعاده عنها. إنه يجعل منها وحشاً مصاصاً للدماء، يتحمل كل الذنب فى موت صبى برئ، ولكن عندما يصبح موت الأب أمراً مؤكداً، وعندما تظهر ماجى ـ فى الوقت نفسه ـ إمكان تحولها إلى صورة أم بريك وهى فى ريعانها، يبدى بريك استعداده للعودة إلى الحياة الجنسية الطبيعية كما تقررها قوانين الجنسية المتوالدة أو المنجبة، التى سبق له رفضها. وهكذا، فإن بشائر نضج بريك وميله إلى حياة الاستقرار ترتبط أساساً بتحول ماجى إلى البديل لأمه.

وفى نص (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هناك الكثير من القرائن على أن ميول بريك إلى الجنسية المثلية، إنما تنبع من معاناته لعقدة أوديب. ويمكن استقراء هذه الدلائل فى الكثير من لحظات المسرحية، ومن خلال بعض المواقف، سواء بينه وبين الأم أو بينه وبين الأب أو مع زوجه ماجى. وعموماً، فإن علاقة الحب بين بريك و ماما الكبيرة تبدو علاقة أوديبية بشكل حاد، ويؤكد ذلك أكثر من مؤشر. أولاً: هناك تحيزها لاختياره رئيساً جديداً للأسرة، على الرغم من أنه العاطل السكير، والنزق الذى لا يتحمل مسؤولية، وهى من أجل ذلك تستبعد ابنها الأكبر جوبر، رغم أنه والد الأطفال الخمسة، والمحامى الناجح الذى يكرس وقته ونفسه لخدمة مصالح العائلة. وثانياً: نجد ماما الكبيرة، وقد تأكد لها قرب موت بابا الكبير، ترسل فى طلب واحد فقط من ابنيها، وهو بريك، وتتجاهل تماماً وجود جوبر، كأنما وجود بريك إلى جانبها، هو الذى سيضمن بقاءها على رأس الأسرة حتى بعد موت الأب. (وهنا تصبح ماما الكبيرة، محاكاة هزلية «Parody» لجوكاستا، المرأة التى تتمكن من البقاء على العرش عن طريق الزواج من ابنها

بعد قتله أباه، وتزداد نغمة السخرية والجروتسك فى صورة الأم الكبيرة كجوكاستا، عندما تجلس القسيس على حجرها (ص٦٩)؛ (حيث تشير التورية المازحة إلى صورة جوكاستا مع العراف تريسياس).

المؤشر الثالث للطبيعة الأوديبية فى علاقة الأم ببريك، نجده فى استخدامها فكرة الحب المحرم مع ابنها، لإثارة غيرة زوجها «بابا الكبير»، بعد توقف علاقتهما الجنسية، ويتمثل ذلك مثلا فى المشهد الأول من المسرحية الذى توجه فيه الحديث التالى إلى بريك، على مسمع من بابا الكبير:

«.. أنت أيها الولد السيىء.. أنت يا ولدى الصغير السيىء.. أعط ماما الكبيرة قبلة.. أنت أيها الولد السيىء.. (للأب) انظر إليه وهو خجلان.. إن بريك لا يحب أن يتم تقبيله أو عمل ضجة حول هذا الأمر.. ربما لأنه غارق فى القبل..

... أريد أن أجلس إلى جانب حبيبى بريك على الأريكة.. وأن أمسك بيده وأحبه قليلا..» (ص٦٨).

وإذا انتقلنا إلى العلاقة بين بريك ودادى الكبير، فإننا نجد أن الشعور العدائى المتبادل بينهما، الذى يلون كل لقاءاتهما معا، هو مؤشر آخر على عقدة أوديب عند بريك. إن إصرار دادى الكبير على فتح موضوع العلاقة الجنسية المثلية لبريك مع سكيبر، يصبح معادلا لتهديد الأب باستئصال عضو الذكورة لدى الصبى، إذا أبدى أى شعور محرم تجاه الأم. إن الأب الموشك على الاحتضار يخشى أن ينتهز الابن الفرصة ويظهر مشاعره الجنسية المكبوتة تجاه الأم، ولذلك يجرع حديثه ولمزه عن العلاقات الجنسية الشاذة ـ سواء بين العجوزين اللذين ماتا فى المزرعة، أو بين ابنه وصديقه ـ تحذيرا لبريك من إطلاق العنان لمشاعره الأوديبية.

ونحن نلحظ أن الأب أثناء لقائه الأخير ببريك، يظل ينسج الأكاذيب واحدة بعد الأخرى، عن قدرته وقوته الجنسية، محاولا أن يظهر لبريك خصما لا يقهر. وإذا كان بريك مترددا فى مكاشفة أبيه بحقيقة مرضه، فذلك لأن كرهه له وخوفه منه، يمتزجان بحب كبير له، وإعجاب بفحولته أيضا. إن دادى الكبير ليس فقط عدوا لبريك، ولكنه أيضا بطله، والرمز المقدس الذى ظل يملأ خياله طوال الوقت. إن ما يحكم مشاعر بريك، هو توتر ناتج عن الصراع بين الرغبة فى التخلص من أبيه وألمه وحزنه من الطريقة التى يموت بها الأب، ليس كمحارب عظيم فى معركة وإنما كحيوان جريح[٢٣].

وأخيرا، فإن تحول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى صورة الأم، الذى أشرنا إليه من قبل على أنه المفتاح لعودة الحياة الطبيعية بينها وبين بريك، يصبح هو الآخر دليلا على إصابة بريك بعقدة أوديب. بمعنى آخر، إن بريك لا يشفى من جنسيته المثلية إلا بعد عثوره على البديل لأمه، أو المرأة الأم الأقوى التى تحنو عليه وتفرض عليه سيطرتها:

«ماجى : بريك.. لقد اعتدت أن أعتقد أنك أقوى منى.. وأننى لا أريد أن أخضع لسطوتك.. لكنى الآن أقوى منك.. وبالتالى أستطيع أن أحبك بصدق أكثر» (ص١٧٢).

(جـ) محاربات الأمازون: أو الجروتسك فى حبكة المسرحية

«إن المغامرة عندما تصل إلى منتهاها وبعد أن يتغلب البطل على كل الصعاب ويصرع الوحوش والغيلان كافة، عادة ما تقدم على أنها زواج طقسى بين البطل المنتصر، الممثل لروح الشر، والإلهة المتوجة ملكة على العالم»[٢٤].

بهذه العبارة يرتب جوزيف كاميل النسق التقليدى للأسطورة؛ حيث تنتهى عادة بالزواج بين الآلهة والمحارب الذى تمكن فى النهاية من أن يتوج بالنصر رحلته الأوديسية المرعبة. هذا الترتيب قد تم عكسه تماما فى المسرحية. فماجى، وليس بريك، تصبح المحارب الذى يكسب فى النهاية؛ فهى تظفر ببريك، أو «المخلوق الشبيه بالآلهة»، كمكافأة لها على معاركها الضارية مع النسوة الأخريات، حول الحصول على نصيب الأسد من تركة الأب المحتضر. هذا التغيير فى منطق الأسطورة، يجعل منها «جرونسك»، ويصبح ـ كما أسلفنا القول ـ عاملا أساسيا فى النظر إلى المسرحية ككوميديا مقلوبة، أو محاكاة تهكمية للكوميديا Parody of comedy (وهى الفكرة التى سنختتم هذه الدراسة بالحديث عنها).

والواقع أن النساء الثلاث فى المسرحية (ماما الكبيرة وماى وماجى)، يظهرن وقد استولين على السلطة تماما وأخذن مقاليدها من أيدى أزواجهن. إنهن يحاربن معارك الرجال، ويتحكمن فى حياة ومصائر الرجال. فماجى تقف بصلابة ضد محاولات ماى وزوجها جوبر فى إبعاد بريك عن المنزل (وبالتالى عن الصراع حول الميراث)، بوضعه فى عيادة لعلاج مدمنى الكحول (ص٣١)، وهى تشترى لبريك هدية ليقدمها إلى أبيه بمناسبة عيد ميلاده، وتحاول استمالة دادى الكبير (الذى يرغب فيها جنسيا)، فتغمز له ردا على نظراته الراغبة فى جسدها. وأخيرا، فهى تجر بريك إلى سريرها جرا وتكاد تغتصبه اغتصابا، لكى تحمل الطفل الذى سيؤهلهما للميراث.

وماما الكبيرة التى تظهر كأنها الملكة الأم العجوز، تستبسل هى الأخرى فى الدفاع عن كيانها. لقد أخذت القيادة العائلية من دادى الكبير، لكى تفعل ما فى وسعها لتبقيه فى موضعه رئيساً للعائلة، ومن أجل ذلك فهى تزيف التقارير الطبية عن مرضه وتدعى كذبا أن ما به لا يعدو أن يكون التهابا فى القولون، وليس سرطانا. أما ماى، فهى الأخرى تمثل الطرف المسيطر مع زوجها جوبر، إنه لا يستطيع التصرف دون أوامرها، فقبضتها عليه حديدية، وهى العقل الذى يخطط لكل تحركاتهما معا.

وإذا انتقلنا إلى الرجال الثلاثة فى المسرحية، سنجدهم ـ على النقيض من النساء ـ مسلوبى الإرادة، لا حول لهم ولا قوة: دادى الكبير هو رجل مريض مرضا فتاكا، غارق فى خيالاته وأوهامه الجنسية، حيث ينام فيها مع امرأة عارية إلا من الماس وقطع الفراء (ص٨٩). وبريك هو لاعب كرة مصاب، ومعتزل الملاعب، يهرب من ذكرياته الأليمة حول فقدانه صديقه، فى الكأس والشراب. وأخيرا، فإن جوبر، هو الآخر، لا يعدو أن يكون دمية تتلاعب بخيوطها زوجه ماى.

إن الصراع ـ فى أعلى مستواه الهرمى فى المسرحية ـ هو صراع بين النساء، وليس الرجال الذين هم فى الأغلب، «فاشون وكذابو زفة»، مما يجعلنا نرى المسرحية تصور مجتمعا تتحكم فيه الأم، وهو عودة لما يسميه هسيود بـ «العصر الذهبى»، وهو عصر عاش فيه جنس من الرجال الضعاف والعاجزين، وهم زراعيون، أطاعوا أمهاتهم طوال حياتهم[٢٥].

وإذا كان بريك، لاعب كرة القدم (وهى اللعبة التى ترمز فى أمريكا للقتال والعنف) يمكن ـ للوهلة الأولى ـ أن يعتبر الاستثناء الوحيد لمثل هذا المجتمع الزراعى المفتقر إلى المقاتلين، فإنه يصبح استثناء لا محل له عندما نعلم أنه مصاب فى قدمه، وأنه معتزل الملاعب، فضلا عن أنه سكير لا يفيق من الخمر. وأخيرا فهو الآخر يرهص بتحوله إلى مزارع عند نهاية المسرحية، وبعد أن يصبح من المؤكد أن تؤول إليه مزرعة أبيه.

وفى هذا الصراع الدموى حول عرش الأسرة، فإن ماى بصفتها المرأة «الخصبة» (بما تملكه من أطفال

خمسة، علاوة على السادس المنتظر مجيئه بين لحظة وأخرى)، تظهر بصفتها الأكثر استحقاقا من ماجى، لاحتلال موقع ماما الكبيرة، لكن الأم - أو بلغة مجازية - الملكة الطاعنة فى السن، تسلم تاجها لماجى وليس لماى، لعدد من الأسباب: أولها - كما شرحنا فيما سبق - لأن ماما الكبيرة تريد بريك وليس جوبر لكى يحل محل زوجها. وثانيها - فإن ماما الكبيرة لا تحب «تكتيكات» ماى ضدها وضد ماجى: فهى تتجسس على ماجى وبريك، وتحاول أن تعرف الحقيقة حول صحة دادى الكبير. والسبب الثالث - وربما يكون الأهم - أن ماما الكبيرة، وهى نفسها تجسيد للمهارة الجنسية الأنثوية: «.. هذه المرأة العجوز.. لا تكف أبدا عن طلب المواقعة..» (ص٩٨)، تستطيع أن ترى بعينها الخبيرة أن ماجى هى الموهبة الحقيقية فى الفراش، رغم أن هذه الموهبة لم تختبر بعد.

ونتيجة لما سبق، فإن الفراش يصبح موتيفة مهمة فى المسرحية، فهو المعادل لساحة المعركة. فالمرأتان، ماما الكبيرة وماجى، تغلقان أبواب حجرتى نومهما، وتوصدان الأبواب على زوجيهما (أحدهما سكير، والآخر يموت من السرطان)، وطوال المسرحية تحاولان منع تسرب أية معلومات عن ظروف زوجيهما البدنية المتدهورة. وكذلك تقضى كلتا المرأتين وقتا طويلا مع زوجها فى الفراش، على أمل أن يستعيد الزوجان قوتهما.

وأخيرا، يسمح للرجلين بمبارزة شكلية، تحت إشراف المرأتين اللتين تأخذان موقع المدرب أو المدير الرياضى، ولا تفلح محاولات ماى وجوبر فى منع هذه المقابلة الاستراتيجية بين بابا الكبير وبريك - أو لنسمها المباراة على اللقب بلغة الرياضة - على الرغم من محاولتهما تتبع دادى الكبير أينما ذهب. والمبارزة أو المباراة التى تتم بين بريك وأبيه، رغم أنها تتصاعد فى الحمية بالتدريج، لا يمكنها فى النهاية أن تتخطى الجانب الهزلى لمعركة بين ملك عجوز، وأمير أعرج وجريح.

ولما كانت عقيدة عبادة ديانا الأفيسوسية تعود إلى قبائل الأمازون الأسطورية من النساء المحاربات[٢٦]، فإن الإشارة إلى تحول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى معادل لديانا الأفيسوسية يناسب جدا تقديم ماجى كالمرأة المحاربة التى فازت أخيرا بعرش الأسرة، لتصبح أشبه بملكة شعب الأمازون من النسوة المحاربات. وتتناسب صورة بريك بعكازه الخشبى هى الأخرى مع هذا السياق؛ حيث يصبح رمزا ساخرا لزوج ديانا الأفيسوسية فى الأسطورة وهو «ملك الغابات والأخشاب»[٢٧].

(د) هاياواثا يطعن أباه بعكاز خشبى
أو الجروتسك فى طقوس قتل الملك المقدس

إن لقاء الأب والابن هو موضوع متكرر فى الميثولوجيا، وهو يرتبط دائما بالدم والعنف، تعبيراً عن الصراع المميت بين النظام القائم والقوة الناشئة الجديدة. لكن نتائج هذا الصراع عادة ما تكون مختلفة اختلافا كبيرا، من أسطورة لأخرى. فأحيانا ينتصر النظام الجديد، كما يتضح فى انتصار زيوس على أبيه كرونوس، وأحيانا أخرى ينتصر النظام القديم كما يتمثل فى قتل رستم ابنه سهراب فى الملحمة الفارسية (الشاهنامة). وفى حالة أخرى يموت كل من الأب والابن بيد الآخر، كما يحدث فى مصرع الملك آرثر وابنه غير الشرعى مودرد فى أساطير الكأس المقدسة وحكايات كاميلوت والملك آرثر[٢٨].

وعلى الرغم من أن اللقاء بين دادى الكبير وبريك يحتوى على الكثير من العناصر التى توجد فى مثل هذه الأساطير التى تصور معارك الآباء والأبناء، فإن نتائج هذا اللقاء تبدو مختلفة تماما عن النماذج الثلاثة التى ذكرتها. إن أقرب نموذج يماثل لقاء بريك مع دادى الكبير قد نجده فى اللقاء بين هياواثا Hiawatha وأبيه مودجيكيويس Mudjekeewis الذى يصفه الشاعر

الأمريكي هـ. و. لونجفللوا، في ملحمته (أغنية هياواثا)، وهي الملحمة التي كتبها مستوحيا أحداثها من أساطير الهنود الحمر الأمريكيين وصبها في نسيج أنثوى أمومى يشبه نسيج (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة). فهياواثا الذى تقوم جدته نوكوميس Nokomis على تربيته تخبره بأن أباه قد هجر أمه وينونا Wenonah قبل مولده، مما جعلها تموت حسرة وحزنا بعد مولد هياواثا بوقت قصير. وفي الجزء الرابع من الأغنية، يذهب هياواثا إلى والده كي ينتقم لأمه ويستمر العراك بينهما داميا ثلاثة أيام بلياليها، حتى يوقفه الأب مودجيكيويس، بعد أن أعجب بشجاعة ابنه واستبساله، إذ رآه صورة من شبابه.

وأخيرا، يقرر الأب أن يعد ابنه هياواثا لمشاركته مملكته مكافأة له على شجاعته[٢٩].

إن المقارنة بين لقاء الأب والابن في (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) و(أغنية هياواثا) تكشف تشابها كبيرا بين الاثنين، سواء من الناحية البنائية والإيقاعية أو من ناحية سلوك الطرفين وأحاسيسهما في كل من اللقائين. إن كلا المشهدين يستخدم بناء إيقاعيا مقسما إلى وحدات أو «موازير» إيقاعية مقفولة، كل وحدة تبدأ من الصفر وتظل تعلو في كريشندو (Crescendo) حتى الذروة، ثم تهبط إلى نقطة سكون مرة أخرى (Diminu-endo) لتبدأ وحدة أخرى، فيصبح اللقاء شبيها بجولات مباريات الملاكمة، وفيه تتابع الجولات حتى تنتهي بتصالح المتقاتلين، بعد أن أشبع كل منهما الآخر لكما، بما في ذلك اللكم غير المشروع، الذى يتصف بالنذالة (الضرب تحت الحزام).

واستمرارا في هذه المقابلة بين اللقائين في المسرحية والملحمة الشعرية، فإننا نجد أن اللحظة التي تسبق القتال بين الأب والابن في العملين، هي لحظة تتدفق فيها مشاعر كل منهما تجاه الآخر، وتختلط فيها مشاعر الحب بالخوف والحذر. أما عن موقف الشخصيات حيال بعضها وبعض، فإننا نجدها هي نفسها في المسرحية والملحمة. فبريك يريد أن ينتقم من أبيه مثل هياواثا، والأب في الحالتين يريد أن يختبر قوة ابنه حتى يتأكد من أنه يشبهه، أو بعبارة أخرى يريد أن يمتحن خليفته الذى سيخلفه على العرش (إن دادى الكبير يريد أن يتأكد أن بريك ليس الصبى الخانع الذى تنتشر الإشاعات حول شذوذه الجنسي). وكما في الأغنية، يتصالح الأب والابن في النهاية ويوحدان قواهما ضد العدو (ماى وجوبر).

وكما يحس هياواثا بمشاعر الكراهية تجاه أبيه، بسبب ما أحدث لأمه وينونا، فإن بريك هو الآخر يرى في الأب الغريم الذى كبت أحاسيسه المحرمة المبكرة نحو أمه، والذى كان سببا في انغماسه في مشاعر الجنسية المثلية وهو إذا كان قد تزوج ماجي، فإنما فعل ذلك ليقدم الواجهة الاجتماعية الشرعية التي يريدها أبوه. وبالتالي فإذا كان صديقه سكيبر قد مات بسبب زواجه، فإنه يعد أباه مسؤولا - ولو بشكل غير مباشر - عن انتحار صديقه؛ أى أنه من الممكن القول أيضا بأن حزن بريك على صديقه ورغبته في الانتقام ممن تسببوا في موته توازى حزن هياواثا على أمه وينونا.

ورغم التشابه بين مقابلة الأب والابن في العملين، فإن المعركة بين بريك ودادى الكبير، تبدو هزلية جدا، مليئة بالجروتسك والسخرية الكاريكاتورية؛ إنها تتحول إلى عراك عبثي بين كهل مريض وشاب يعرج على قدم مصابة. كما أن فقدانهما القدرة الجنسية (بسبب الشيخوخة في حالة الأب ولأسباب نفسية مع الابن)، يصبح معادلا لعجزهما البدني. وفي مشهد المواجهة بينهما، فإن القسوة الجسدية ضئيلة وتكاد تكون منعدمة، وتتحول المعركة بينهما - في معظمها - إلى مشادة كلامية ساخنة، وحتى العكاز الذى يلوح به بريك في وجه والده بعد أن ألقاه أرضاً، يصبح معادلاً هزلياً جداً للرمح الذى يبارز به أباه؛ إنه «موتيفة» تؤكد عنصرى

«الجروتسك» و«البارودى» فى صورة اللقاء الأسطورى بين الأب والابن فى المسرحية.

وبعيداً عن أساطير صراع الأب مع الابن، فإن ربطنا بريك بصورة أدونيس، وهى الصورة الخاطفة التى كونتها ماجى عنه (كأفروديت).. يجعل اللقاء بين الأب والابن فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) يستدعى فوراً صورة المعركة بين الشتاء والربيع، فى «طقوس الربيع» – وهى المعروفة فى الأنثروبولوجيا بالطقوس الأليوزيسية – وفيها ينتصر أدونيس على قوى الظلام والموت التى سيطرت عليه طيلة إقامته الشتوية فى هاديس، ويعود إلى الأرض حاملاً معه النماء والمحصول، وموقظاً الحب والرغبة الجنسية لدى الإنسان والحيوان. ولكن لأن بريك هو أدونيس مزيف، فإن هذه الطقوس تؤدى فى المسرحية بشكل هزلى وجروتسكى ومقلوب تماماً. إن ماجى، كأفروديت، تظل تنتظر بلا جدوى عودة أدونيس (الربيع)، وعندما يولى الربيع ويوشك الصيف على الانتهاء، تضطر إلى الكذب حول عودته وتدعى إنها تحمل بذرته فى أحشائها. وبريك (الربيع) ودادى الكبير (الشتاء) لا يتعاركان عندما يلتقيان، وإنما يتصالحان، مما يوحى بأن الحياة فوق الأرض سيكون مصيرها الفوضى، وأن تجديد خصوبتها قد يتأجل لعام آخر، ومما يجعل ماجى تعجل بالكذب حول حملها إنقاذاً للموقف. وفوق ذلك، فإن الاحتفالات لا تقام من أجل الربيع (الحياة والدفء) ولكن من أجل الشتاء (الموت والبرودة). وهكذا، فإن شموع كعكة عيد الميلاد تضاء احتفالاً بدادى الكبير الموشك على الموت، وفى الاحتفال بعيد الميلاد يغنى أطفال ماى وجوبر أغنية هى تقليد عابث لأغنيات الأطفال فى احتفالات الربيع. ففى (الغصن الذهبى) يخبرنا جيمس فريزر كيف أن أطفال بوهيميا يغنون ترحيباً بمجيء الربيع وانتهاء الشتاء وبداية نمو الزرع فى الأرض، وأثناء الأغنية يحملون دمية كبيرة لرجل مصنوع من القش (خيال مآته) يمثل الموت، ويشعلون فيه النيران، وهم يترنمون قائلين:

«نحن الآن نحمل الموت خارج القرية ونجئ بالصيف الجديد إلى القرية مرحباً أيها الصيف العزيز.. مرحباً أيها القمح الصغير الأخضر»[٣٠].

ومما يدعو إلى السخرية أن أغنية الأطفال فى المسرحية فضلا عن أنها تستخدم تركيبة لغوية هرائية، فهى تقلب سياق الأغنية السابقة. فيغنى الأطفال فيها محتفلين بالجد العجوز الممثل للشتاء:

«Skinemerinka - dinka - dink
Shinamorinka - do
We Love you.
Shinamarink - dinka - dink
Shinamarink - do
Big Daddy, yor» (pp. 70-71).

وإلى جانب هذه الصورة التهكمية لطقوس الربيع، المسرحية تقدم أيضا محاكاة تهكمية (بارودى Parody) لطقوس «قتل الملك المقدس». فكما يشرحها فريزر، تتركز هذه الطقوس حول اعتقاد الشعوب البدائية بأن ملوكهم المقدسين يجب ألا يسمح لهم «بأن يموتوا ميتة طبيعية، بسبب كبر السن أو المرض». وعليه، فإنه يجب أن يتم قتلهم بمجرد أن تظهر عليهم «الأعراض بأن قوتهم قد بدأت فى الضعف»، وعن طريق قتلهم الملك، فإنهم يستطيعون الإمساك بـ «روحه» عند هروبها وتحويلها إلى الخليفة المناسب، وبالتالى منع الدنيا من الانهيار بانهيار الإله الرجل، أو رمز التجسيد الإنسانى للإله[٣١].

وطبقا لطقوس قبائل الشيللوك (Shilluk)، فإن عجز الملك عن إشباع الرغبات الجنسية لزوجاته، يعتبر علامة على فقدانه قوته وألوهيته، وبالتالى فإن الملك يدان، ويعدم على الفور بمجرد أن تخبر زوجاته رؤساء القبيلة عن ضعفه الجنسى. وحتى وهو فى قمة قوته، فإن الملك

قد يكون عرضة لهجوم المنافسين على العرش، وعادة ما يكون ابنه الذى يصبح من حقه أن يقاتل الملك، ويحكم بدلا منه إذا نجح فى قتله[٣٢].

ومن الواضح أن المسرحية تقابل معظم هذه الطقوس بطريقة ساخرة وتهكمية؛ فنحن نواجه بملك مقدس (دادى الكبير)، وقد فقد بالتأكيد قواه الجنسية، بدليل أن حياته الجنسية مع زوجه قد توقفت منذ خمس سنوات (ص١٩٥). أما الابن المنافس على العرش، فإنه - على الرغم من حداثة سنه ومظهره الرياضى الجميل - يفتقد المؤهلات اللازمة، فأولا: هو يقدم على أنه ممارس للجنسية المثلية (رمز النشاط غير المنجب والمحرم)، وثانيا: هو بوصفه زوجا يبدو فاقدا تماما كل رغبة أو اهتمام بزوجه المولعة باللذة الحسية. أما العكاز الذى يستخدمه بريك بدلا من الرمح، فى معركته مع الأب، فيصبح رمزا فرويديا للقضيب الذكورى، وقد فقد فعاليته؛ فهو قضيب خشبى لا حياة فيه يمثل توقف بريك عن النشاط الجنسى. ومما يدعو إلى الدهشة أن الرجل العجوز، وليس الابن الشاب، هو الذى يحاول أن يوحى بأنه لايزال فى عنفوان قوته، حتى إنه يقارن نفسه بالإعصار (ص١٠٣). إن دادى الكبير، الموشك على الموت، يصبح هو الطرف الذى يجسد الرغبة فى الحياة والبقاء - بينما بريك الرياضى الشاب، يسفر عن الرغبة فى الموت. إن سلوك بريك هو سلوك انتحارى، وغرقه التام فى الخمر والأحزان هو موت مجازى بديل للموت الفعلى.

وكذلك، على عكس زوجات الملك اللواتى يفشين أسرار ضعفه الجنسى، فإن ماما الكبيرة تفعل العكس. فرغم أن دادى الكبير لم يقربها منذ خمس سنوات فهى تخفى ذلك، بل تمعن فى الإصرار على أنه سليم الجسم، وأن ما به ليس السرطان، ولكن «.. شئ بسيط اسمه القولون العصبى»، وأخيرا، فإن دادى الكبير لا يتوقف عن الحديث ولو كذبا - عن فحولته الجنسية ويقدم نفسه كغاز أسطورى مثل هانيبال أو تيمورلنك، يقهر أسبانيا وبلاد العرب، ويقدم قضيبه المقدس لفتاة مغربية صغيرة السن، لكى تلمسه لمسة مباركة، وهو يغرق فى خيالاته وأوهامه التى يواقع فيها امرأة عارية مغطاة بالفراء، وهذه صورة سيريالية تعادل مشهد إعدام ملك الشيللوك المريض:

«يبدأ تنفيذ الإعدام فى الملك، بمجرد صدور حكم شيوخ القبيلة.. ويتم بناء كوخ خاص بهذه المناسبة.. يقتاد إليه الملك، حيث يرقدونه ويسندون رأسه إلى حجر فتاة عذراء فى سن الزواج.. ثم يغلق عليهما باب الكوخ.. ويتركان معا، دون طعام أو ماء أو نار، كى يموتا من الجوع والاختناق»[٣٣].

(د) الكوميديا المقلوبة فى «قطة فوق سطح صفيحة ساخنة»

كما يوضح نورثروب فراى فى (نظرية الأساطير The-ory of Mythos)، فإن الكوميديا هى النوع المسرحى المعبر عن طقوس الربيع Mythos of Spring. وتبعا لفراى، فإن حبكة الكوميديا الكلاسيكية الميناندرية، التى تبعها بلوتوس وتيرنتيوس، قد أصبحت النسق الأكثر شيوعا، والقاعدة التى بنى عليها معظم كبار كتاب الكوميديا فيما بعد مسرحياتهم: شكسبير وموليير وجولدونى وماريفو وشو وغيرهم. وتدور هذه الحبكة حول مطاردة الفتى للفتاة التى يحبها، وانتصارهما على العقبات التى تعترض زواجهما، والتى يضعها فى طريقهما - عادة - كبار السن (الأب المتزمت، العم البخيل، الزوج الكهل الغيور.. إلخ)، وينتصر المحبان بفضل صدق عواطفهما ونبلها، وبفضل مساعدة الخدم الأذكياء. وفى نهاية المسرحية يلتئم شمل العاشقين، ويعلن عن زواجهما فى حفل بهيج[٣٤].

وكما يشرح فراى، فإن انتصار الشباب فى الكوميديا، يصبح رمزا لانتصار الصيف على الشتاء، وعودة الحياة والخصوبة إلى الأرض، وإقامة مهرجان الحب بعد عودة أدونيس إلى أفروديت، ويصبح كذلك رمزا لانتصار الجديد على القديم، والأفكار الشابة على التقاليد المحافظة المتحجرة.

وبهذا، تعبر الكوميديا فى بنيتها الفلسفية عن إرادة التغيير وعن انتقال المجتمع من الفكر القديم إلى الجديد، عكس التراجيديا التى تؤكد غلبة النظام القائم وسحق الشباب الممثل للفكر التقدمى المستقبلى مثل أنتيجون وهاملت. ومن هذا المنطلق، فإن قصة السيد المسيح تصبح كوميديا متفائلة وليست مأساة، هذا إذا نظرنا إليها فى إطار الميثولوجيا الدينية المسيحية. فرغم نجاح القوى الرجعية، ممثلة فى العسكريين الرومان وحاخامات اليهود، فى صلب المسيح، فإن البعث وصعود جسد المسيح إلى السماء (وذلك تبعا لما تذهب إليه الديانة المسيحية بالطبع)، يقلب الموقف ويحول قصة المسيح إلى كوميديا تمجد انتصار الفكر الجديد.

وفى (قطة فوق سطح صفيح ساخنة) يقلب ويليامز الصيغة الميناندرية للكوميديا رأسا على عقب، ويتجاوز بمراحل تلاعبات شكسبير وموليير وشو بالقواعد البنائية لهذا الشكل، إلى نوع من الإطاحة بها كلية. يجعل ويليامز الفتاة هى الطرف الذى يطارد الفتى على طريقة شكسبير فى (الليلة الثانية عشرة،) فماجى لا تتوقف عن ملاحقة بريك، وتلجأ إلى كل الوسائل التى تمكنها من الظفر به، وتنجح فى النهاية. وهى لا تنجح بمساعدة الخدم الأوفياء ولا قوة الحب بينها وبين بريك. ولكن بمساعدة دادى الكبير وماما الكبيرة.. ويصبح من المضحك أن الشباب، بما فيهم ماجى وبريك، هم مصدر المتاعب والصعاب التى تحول دون التئام شمل الزوجين الشابين. فمن ناحية، يعمل كل من ماى وجوبر على استمرار التباعد بين ماجى وبريك وبروجان فكرة فشل زواجهما، كما أن الفجوة تتسع بين ماجى وبريك بسبب موت سكيبر؛ أى أن شابا آخر يقف حائلا دون تلاقيهما. ذلك فى الوقت الذى يعمل الأب والأم جاهدين ـ كما ذكرت ـ لإعادة الحياة الطبيعية بين الزوجين الشابين، هذا على الرغم من أنهما الممثلان للجيل الأكبر وللقوى الرجعية فى المسرحية.

وإذا كانت المسرحية تنتهى بتصالح ماجى وبريك وذهابهما معا إلى الفراش، فإن هذا اللقاء يبدو لقاء ظاهريا ومزيفا فهو يقوم على ادعاء ماجى كذبا بأنها حامل، كما أن المسرحية تنتهى واحتمالات نجاحها ـ فى أن تحمل بالفعل من بريك ـ غير مؤكدة تماما. وأخيرا، فإن الحفلة التى تقام فى المسرحية ليست حفل زفاف أو احتفال بزواج الشابين المحبين، وإنما هى احتفال غريب بعيد ميلاد كهل يموت بالسرطان، وهى صورة سيريالية كئيبة Sombre تفسد الكوميديا وتضيع بهجتها تماما. وعموما، فإن مزاج الموت يستمر طوال (قطة فوق سطح صفيح ساخنة) ويحيلها إلى كوميديا مفرغة تماما من الفرح والدعابة؛ فهى تبدأ بموت سكيبر وتنتهى باحتضار الأب. وبين الحادثين يصبح الأمل فى الضحك المتفائل والبهجة القلبية معدوما تماما فى هذه الكوميديا الغريبة.. أو لنقل: الكوميديا الجنائزية Macabre Comedy.

الهوامش :

(١) See Richard Hornby, Script to Performance: A structuralist view of Play production (Austin: University of Texas Press, 1977), p. 27.

(٢) روج نجوم السينما والمسرح فى الخمسينيات والستينيات فى أمريكا ـ ممن تتلمذوا على يد إيليا كازان ولى ستراسبورج فى «استوديو الممثل» ـ أسلوبا فى التمثيل عرف «بالطريقة»، وفيه يهتم الممثل بالمشاعر الداخلية مع محاولة «كبتها» وعدم إطلاقها أولا بأول، ولهذا عرفت هذه الطريقة أيضا بطريقة التمثيل المكتوم. وكان

مثلو الطريقة أمثال مارلون براندو وجيمس دين وبول نيومان يلقون جمل الحوار بصوت خافت، وأحيانا تضيع بعض الكلمات تماما ولا يسمعها المتفرج مما حدا بالنقاد إلى التهكم على نجوم هذه المدرسة ووصفهم بأنهم يمضغون الكلام.

(٣) تبعا لقاموس (The American heritage)، فإن كلمة جروتسك (Grotesque) تنحدر من أسلوب في الفن التشكيلي شاع في القرن السادس عشر الميلادي، وتميز بالجمع بين صور الوحوش الخرافية والبشر أو مظاهر الطبيعة بصورة متنافرة ومثيرة للسخرية. وأصبحت الكلمة بعد ذلك كناية عن القبح والتشويه الجميل في الفن، كلوحات تولوز لوتريك ومسرحيات جارى ويوليسكو وكصورة الوحش في فيلم كوكتو الحسناء والوحش.

(٤) See Wilbur Scott, «The Archetypal Approach to Literature» in Five Approaches of Literary Criticism (New York: Collier Books, 1962). p. 248.

(٥) Scott, p. 247.

(٦) في مقدمة كتبها وليامز لإحدى طبعات مسرحيته، هبوط أورفيوس، (وسنشير إلى هذه الطبعة في نهاية التعليق) كتب تينسي وليامز كاشفا عن تعلقه الشديد بأسطورة أورفيوس بوصفها موضوعا لمسرحياته، فقال:

«وها أنت ترى أن مسرحيتي هبوط أورفيوس، تخرج من إحدى مسرحياتي القديمة (ويقصد معركة الملائكة). ولكن يجب أن يكون مفهوما، أن المسرحية، لا تصبح قديمة إلا إذا كففت عن العمل فيها، وأنا لم أتوقف عن العمل في هذه المسرحية حتى الآن (وبعد أن تم نشرها)، إنها لم تذهب أبدا إلى حقيبة المخطوطات، وبقيت دائما على طاولة العمل، وأنا لا أقدمها اليوم لأني لا أجد أفكارا أو مادة لمسرحية جديدة. ولكني أقدمها هذا الموسم، لأني بأمانة.. أعتقد أني أخيرا قد انتهيت من كتابتها».

Tennessee Willams: «The Past, The Present and The Perhaps» in his **Tennessee Williams: Four Plays** (New York: New American Library, 1976), P. 9.

(٧) See Herbert Marcuse, «The Images of Orpheus and Narcissus» in **Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud** (New York Vintage Books, 1962), pp. 146-147.

(٨) Marcuse, p. 149.

(٩) Marcuse, p. 154.

(١٠) Marcuse, p. 155.

(١١) Marcuse, p. 156.

(١٢) «Orpheus and The Heroes of Thrace», **New Larousse Encyclopedia of Mythology** (New York Hamlyn, 1967), p. 198.

(١٣) Larousse, p. 198.

(١٤) Tennessee Williams, «Orpheus Descending,» in **Tennessee Williams: Four Plays**, p. 144.

(١٥) Tennessee Williams, **Cat on a Hot Tin Roof** (New York: : Directions Books, 1975), p. 53. All other quotations from the Play will be indicated in the text by page numbers in parentheses.

(١٦) See Sir James George Frazer, «The Myth of Adonis» in **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion** (New York: The Macmillan Company, 1951), pp. 376-382. Also in Larousse, p. 58 , p. 81, pp. 130-131.

(١٧) «Diana as a Goddess of Fertility,» in Frazer, pp. 161-164.

(١٨) Larousse, p. 121: also Frazer, p. 63.

(١٩) Jane Ellen Harrixon, **Prolegomena to the Study of Greek Religion** (Cambridge: The University Press, 1908), pp. 271-276.

(٢٠) «Artemis and Hippolytus» in Frazer, pp. 7-9.

(٢١) Calvin S. Hall, **A Prime of Freudian Psychology** (New York: new American Library, 1979), p. 109.

(٢٢) Ernest Jones, **Hamlet and Oedipus: A Classic Study in The Psycology of Literature** (New York: Doubleday Anchor Books, 1954), pp. 88-89.

(٢٣) راجع الفقرات التي اقتطعها وليامز من قصيدة ديلان توماس وصدر بها مسرحيته في أولى صفحاتها، والتي تقول:

«.. وأنت يا أبي.. يا من هناك فوق القمة الحزينة..

.. إني أبتهل إليك أن تلعنني، وتباركني.. بدموعك الوحشية..

.. لا تذهب في دعة في هذه الليلة الطيبة..

.. ولكن اصرخ عاليا بالهياج لانطفاء نور حياتك..»

Joseph Campbell, **The Hero With a Thousand Faces** (New York: Pantheon Books, 1949), p. 109. (٢٤)

For information about the for ages of man, See Larousse, p. 93. (٢٥)

Larousse, p. 122. (٢٦)

Larousse, p. 123. (٢٧)

See «The Myth of Zeus» in Michael Grant, **Myth of the Greeks and Romans** (New York: New American Library, 1962), pp. 86-117, «**From The Shahnamah of Firdausi**» in John D. Yohannan, ed., **A Treasury of Asian Literature** (New York: New American Library, 1956), PP. 108-130., and Sir Thomas Malory, **Le Morte D'Arthur**, Reendition by Keith Baines (New York: : New American Library, 1962). (٢٨)

H. E. Longfellow, **The Song of Hiwatha** (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1960), pp. 34-45. (٢٩)

Frazer, p. 360. (٣٠)

Frazer, p. 360. (٣١)

Frazer, p. 311. (٣٢)

Frazer, p. 311. (٣٣)

See Northrop Frye, **Anatomy of Criticism: Four Essays** (Princeton: Princeton Univ. 1957), p. 163. (٣٤)



«فرافير» يوسف إدريس

المسرحية هى الرسالة

هانيتا براند

ملاحظة أولية

تسير دراستى عن مسرحية يوسف إدريس (الفرافير) فى اتجاهين؛ أولهما دراسة العمل من داخله، والثانى يعنى بسياقه الخارجى.

وقد انصب الاهتمام فى دراستى السياق الخارجى للمسرحية على قضية مهمة، أثارت حيرتى، وهى أن أكثر النقاد ممن شاهدوا المسرحية أو قرأوها بعناية خرجوا برأى عن الرسالة المتضمنة فيها يخالف ملاحظاتهم، بل يناقضها. ونجد الحل لهذا الإشكال فى تدخل إدريس نفسه خلال مقدمته للمسرحية، مضفيا عليها صورته من حيث هو مفكر اجتماعى ذو توجه معين. ويتتبع بحثى مسار «وهم القصد»[1] والتعقيدات التى أدى إليها هنا؛ أى الصلة بين الظروف التى نشأت فيها المسرحية (كما تحددها المقدمة) والكيفية التى فسرت بها رسالتها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإننى أدرس العمل من داخله. فعلى النقيض من الرسائل أو الدعاوى المتفائلة التى أدخلت على المسرحية من الخارج، أرى أن «الوسيط الفنى» هنا، أو المسرحية ذاتها، هو «الرسالة». إن مسرحية (الفرافير) ذات الحبكة «غير المحبوكة» التى توهم بكسر الإيهام الأدبى، لتتضمن رسالة هى استحالة الحصول على رسالة بسيطة محددة.

الدراما المصرية والغرب

قدمت مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس عام ١٩٦٤ على خشبة المسرح القومى[2]، ونشرت فى العام نفسه[3] مسبوقة بمقدمة طويلة بعنوان «نحو مسرح مصرى». وقد استقبلتها الدوائر الأدبية والفنية بمشاعر متضاربة، كما

* عن: Journal of Arabic Literature (xxi 1990)
ترجمة: محمد يحيى أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

تبين أن معظم الانتقادات انصب على المقدمة (التى نشرها الكاتب منفصلة فى ثلاثة أعداد متتالية من مجلة «الكاتب»)[٤] وعلى الطرح الأساسى الذى تضمنته، والذى يؤكد أن المسرح ليس بالظاهرة الغريبة على التراث الأدبى العربى، وأن (الفرافير) ـ تبعاً لذلك ـ مسرحية مصرية خالصة نبعت من الاجتهادات المسرحية العربية والمصرية القديمة التى تعود إلى العصر الفاطمى، أو حتى الفرعونى.

وقبل أن ندرس العمل نفسه، علينا أن نوجه اهتمامنا إلى قضية الدراما المصرية وعلاقتها بالثقافة الغربية، ومن المعروف أن قضية الاستعارة من الغرب قد قتلت بحثاً فى مصر؛ ليس من ناحية الدراما فحسب ولكن أيضا من ناحية الروايات والقصص القصيرة العربية، وهى الأنواع الأدبية التى لم تكن معروفة للعرب القدماء فى شكلها المعروف الآن.

وقد صرفت جهود كثيرة فى السنوات الأخيرة لإثبات أن الدراما والرواية قد وجدتا فى مصر، قبل ازدهارهما فى العصر الحديث نتيجة الاتصال بالغرب وعثر بالفعل على أشكال عدة، تشبه هذين النوعين الأدبيين، فى الأدب الشعبى، وكانت غالبية هذه الأشكال بالعامية، وتنقل شفاهة. ومع ذلك، فإن الحماس الذى استقبلت به هذه الأشكال المكتشفة، والتدليل بها لتفادى الاعتراف بالمؤثرات الغربية على الدراما والفكر العربى الحديثين، يثيران بعض الشكوك حول ما إذا كانت الأنواع الأدبية الحديثة قد نبعت فعلا من تلك الأشكال الأقدم. أضف إلى ذلك أن إعادة تقييم الأشكال القديمة، بجانب الأهمية والمكانة اللتين أضفيتا على الأدب الشعبى، جرت هى نفسها داخل سياق التوجهات الجديدة فى دراسة الفن الشعبى من منظور جديد، وإعادة تحديد قيمه الفنية، وهى توجهات غربية فى معظمها.

ويذهب يوسف إدريس فى مقدمته إلى تأييد الرأى القائل بأن الأشكال القديمة كانت قوية الأسس، راسخة المكانة فى المجتمع، مما حفز على ميلاد الدراما الحديثة التى نشأت فى الغالب منها. وهو يذكر بعض هذه الأشكال:

«فى الريف لايزال السامر مسرحاً شعبياً لا يعرف أحد متى بدأ. وفى المدينة ينقرض مسرح مماثل، مسرح الحوارى، وخيال الظل، والأراجوز وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة»[٥].

وعلى الرغم من اعتراف إدريس بأن هذه الأشكال لم تنشأ فى مصر، فإنه يعود ليؤكد: «ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طورها ونبغ فيها» (ص ١٣) (وهذا رأى ينطبق على الإنجاز المصرى الذى تحقق فى الأشكال الدرامية التى استلهمت تراث الغرب). ويشير إدريس فى مقدمته إلى هذه الأشكال باعتبارها مصرية الطابع، ويعتبر أن شخصية الأراجوز، وكذلك شخصية الفرفور، من الشخصيات الكوميدية المصرية. لكننا لا نجده يعبر عن آراء كهذه عندما يتحدث عن استيعاب الأشكال الغربية فى العصر الحديث.

ويرى إدريس أن الخاصية الجوهرية فى الدراما المصرية هى ما يسميه بـ «حالة التمسرح» التى تشبه مفهوم «الواقعة» المسرحية، وتحدث عندما ينضم الجمهور إلى الممثلين، ويتجاوز الاكتفاء بالفرجة إلى المشاركة الحقيقية، المتسقة والمتناغمة، فى الأحداث المسرحية، مما يشيع جواً من البهجة والسمو الذهنى.

ويوجز إدريس رأيه فيما يلى:

«من تلك الحقائق المتناثرة التى وردت عبر الخاطر، ومن غيرها من الأدلة والشواهد، من

الواقع والحياة، من القوانين الأزلية الأساسية للوجود التى تنص على أنه متى وجد شعب ما فلابد أن يخلق هذا الشعب فنونا، كافة ألوان وأشكال الفنون، فنونا متميزة عن فنون الشعوب الأخرى ومختلفة اختلاف الحياة عند هذا الشعب وعند ذاك، نستطيع أن نقول إن هناك مسرحاً مصرياً كائناً فى حياتنا وموجوداً ، ولكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الإغريقى والأوروبى الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم» (ص ٤١).

وينفى هذا الرأى الطابع المصرى الصميم عن أية مسرحيات مصرية ألهمتها الأفكار والتيارات الغربية، كما أنه يسعى إلى دحض الفكرة التى تقول بإمكان التجديد الثقافى من خلال الاتصالات والتأثيرات المتبادلة مع الثقافات الأخرى فى العصر الحديث. وعندما يذهب هذا الرأى إلى أن كل الأمم تنتج أنواع الفنون كافة، فإنه يفترض الحكم على الأمة الواحدة بمعايير أمة أخرى، أو وفق نسق مثالى مجرد لا يسمح بأية انحرافات عنه. لكن الواقع يدل على أن لكل شعب نظاما خاصا به، وأوجها من الاهتمام المميزة، وأن التداخل بين الثقافات إنما يتم على مستوى جزئى.

وقد وجدت بالطبع آراء أخرى تحبذ المشاركة فى الثقافة المسرحية الغربية. فقد كتب عبد الرحمن صدقى مقالاً فى مجلة «الهلال» فى مارس ١٩٦٥ يقول فيه:

«نحن لا نؤمن بالعزلة عن العالم. بل على العكس إن مصر عازمة على متابعة وتقييم التيارات والظواهر الثقافية المختلفة فى العالم. لقد وصل وعينا القومى إلى درجة النضج والمقدرة التى تمكننا من الانتفاع بهذا الاتصال مع التحلى فى نفس الوقت بالثقة فى استقلاليتنا التامة»(٦).

وحتى إدريس نفسه، يقول قرب نهاية مقدمته فيما يبدو أنه «زلة قلم» إنه أراد أن ينشر مسرحيته فى شكلين «فبعض الكتاب الأوروبيين يفعلون الشئ نفسه وينشرون المسرحية بأكثر من صورة»(٧).

وتجدر الملاحظة أخيراً أن الخاصية القومية التى أقام إدريس مسرحيته عليها (أى «حالة التمسرح») لم تختبر فى عرض المسرحية عام ١٩٦٤، لأن المخرج خشى من عدم تحققها. لذا، فقد عهد إلى ممثلين بأداء الأدوار التى كان يفترض أن يقوم الجمهور بها، كما لم يضع هؤلاء الممثلين بين الجمهور بل على خشبة المسرح، فيما يشبه الجوقة (أو الكورس) التى تلقى الأدوار المختلفة فى تناسق. وعلى الرغم من نجاح هذا الأسلوب بشكل متميز، فإن الكاتب شعر بخيبة الأمل، وأشار إلى أنه مازال ينتظر إخراجاً آخر يحقق حالة التمسرح المنشودة. ومن المفارقة أن يحدث هذا فى وقت ازدهرت فيه فكرة «الواقعة» المسرحية، وبرزت فى الغرب، ولا سيما فى الولايات المتحدة فى الستينيات أو فترة ثقافة «البوب» (الفن الرائج). ففى ذلك الوقت، لم تكن «حالة التمسرح» قد وصلت بعد إلى المسرح المصرى المحترم، حتى على الرغم من أنها كانت موجودة فى نوع مسرحى مبهر لا يندرج فى الأنواع المقبولة.

لماذا، إذن، طرح الرأى بهذه الحدة؟ أعتقد أن قضية وجود مسرح عربى أو عدم وجوده ينبغى النظر إليها داخل سياق ردود أفعال العالم الثالث تجاه الإغراق فى استيعاب الأفكار والمؤثرات الغربية. فمن النادر أن نعثر فى المناقشات التى تدور حول هذا الموضوع على آراء موازية تشير إلى مؤثرات قديمة أو معاصرة فى الشرق.

ويعد محمد مندور من أبرز المنتقدين للنظريات القائلة بوجود مسرح عربي أصيل. وقد انتقد مقدمة إدريس بشكل خاص، وكان رأيه واضحاً، حيث اعترض على إطلاق اسم «فن المسرح» على محاولات كخيال الظل والأراجوز:

«من الإسراف في المبالغة أن نعتبر تلك [البابات أو مسرحيات خيال الظل] من الأدب التمثيلي أو فن المسرح؛ لأنها في الحقيقة لم تكن سوى عروض شعبية كوميدية وجد الناس فيها ترويحا واستراحة من متاعب الحياة اليومية وتقلباتها. إلا أنها كانت أنماطاً بدائية من الناحية الفنية»[8].

ومضى مندور يعبر عن شكوكه فيما إذا كان القسم الأكبر من تلك المادة يصلح لأن يحتل مكانه بين الأعمال الأدبية التي سيتكون منها التراث العربي للأجيال القادمة (ص ٢٣) واختتم بقوله:

إن الفنون الشعبية التي ربما شابهت الفن المسرحي لم تنشئ أدباً. ولم تخلف تراثاً أدبياً لكنها بلا شك هيأت عقول ومشاعر [الناس] للاهتمام بالفن المسرحي وبالسينما التي أخذناها من الغرب بعد اتصالنا به وتأثرنا بثقافته وفنونه» (ص ٢٥).

ويصعب في نظرى الحكم على ما إذا كانت هناك قيمة فنية للأشكال القديمة أم لا؛ لأن معظم هذه الأشكال لم يصلنا بسبب النقل الشفاهي. ولكن، من المهم الإشارة إلى أن هذه الأشكال لم تعتبر جديرة بالمحاكاة والتطوير داخل الثقافة ذاتها التي نشأت فيها. والتقييم الجديد الذي نجده الآن لها قد نشأ بعد أن «قضي الأمر»، كما يقال. فعندما خطا المسرح المصري الحديث خطواته الأولى، لم تكن الأشكال القديمة محط انتباه الجمهور.

أما عن دعوة يوسف إدريس لخلق مسرح مصري عربي أصيل، فإنني أشك كثيراً في إمكان خلق أي مسرح وطني خالص في عالم اليوم المنفتح على تبادل المؤثرات المختلفة، الذي تتلاشى فيه المسافات. ويخبرنا إدريس نفسه في مقدمته للطبعة الخامسة لمسرحيته عام ١٩٧٧ بأنه شاهد مسرحية غنائية في برودواي كانت فيها «حالة التمسرح».

مع ذلك، لا يعني هذا أن (الفرافير) ليست مسرحية مصرية خالصة؛ فهذه المسرحية، على الرغم من أن بها سمات أساسية من سمات التيارات الحديثة في المسرح الأوروبي، كالحبكة غير التقليدية (أو الحبكة «غير المحبوكة») وأساليب كسر الإيهام الدرامي، تظل محتفظة بالطابع المحلي والنكهة المصرية الفريدة.

«الفرافير»

المسرحية ومقدمتها: حالة من التداخل

١ ـ المسرحية

تقوم (الفرافير) على شكل المسرحية داخل المسرحية، وهو بناء للحبكة يشبه بناء القصص التي تتألف منها (ألف ليلة وليلة). وتدور هذه المسرحية حول تمثيل مسرحية؛ فالممثلون يؤدون أدوار ممثلين قد حدد لهم المؤلف أدوارهم.

تبدأ (الفرافير) بظهور «المؤلف» على خشبة المسرح، وأمامه ميكروفون. وهو محترم المنظر أنيق الملبس، يبدأ مسرحيته بدعوة الجمهور إلى القيام بدور في العرض الذي يوشك أن يبدأ (وفق فكرة «حالة التمسرح»). وبعد أن يقترح المؤلف إلغاء المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، يخرج من وراء المنصة ليكشف عن أن ملبسه في النصف الأسفل من جسمه لا يلائم سترته الفاخرة؛ فهو يرتدي بنطلوناً قصيراً وحذاء ممزقاً. وبينما يستغرق

الجمهور فى الضحك، يدخل الفرفور بجلبة محدثاً الاضطراب فى الصفوف الأمامية. ويجرى نقاش بين الاثنين حول ما إذا كان ينبغى على المؤلف ـ الذى ارتفعت نبرة صوته بالإسراف فى امتداح مناقب مسرحيته ـ أن ينهى كلامه ويدع المسرحية تبدأ.

ولكن تحدث مشكلة؛ إذ إن المشارك الآخر وهو «السيد» لم يصل بعد.

ويتضح بعد البحث أنه كان نائماً، لكنه يأتى وتبدأ المسرحية. ويترك المؤلف خشبة المسرح. ويطلب السيد لنفسه مهنة يمتهنها فى المسرحية، ولكن الفرفور يقنعه بالتخلى عن ذلك بعد ذكر مقترحات عدة. لكنه يصر على طلب مهنة. وينتهز الفرفور فرصة اقتراحه عدداً من المهن على السيد لكى يسخر من كل شئ فى مصر، ولا يكاد يترك حجراً دون أن يقلبه. ويستقر الاختيار على مهنة حفار القبور العريقة. ويرفض الفرفور الانصياع للأوامر بالعمل الشاق؛ فيحتاج السيد إلى تدخل خارجى لتأديبه. ويتبقى عليهما بعد ذلك أن يحلا مشكلة تزويج السيد. وحيث إنه لا تأتى للسيد زوجة من داخل العمل نفسه (كما قال المؤلف)، ينتقى الاثنان سيدة من الجمهور. وبينما هما على وشك إتمام الزواج يظهر رجل يريد أن يتزوجها. وبعد شجار، يوافق السيد على أن يتزوجها، كذلك يتزوج الفرفور سيدة قبيحة تشبه رجلا طويل القامة.

ولا يجد الرجلان موتى لدفنهم، وهنا يقرر السيد قتل شخص ما، ولدهشتهما يتقدم أحد الأشخاص من بين الجمهور ويطلب أن يقتل، ويأمر السيد الفرفور بقتله، لكن الفرفور يتمرد ويرفض. ويقتل السيد الرجل. وبينما يهم بالبحث عن آخرين ليقتلهم يهرب الفرفور.

ويبدأ القسم الثانى من المسرحية عندما يلتقى الرجلان ويصلحان ذات البين بينهما. وينهمك الفرفور فى الوقت نفسه فى شراء الأسلحة المستعملة من الجمهور، كما يظهر أن أولاد السيد قد كبروا وتكاثروا وأصبحوا يضمون كل مشاهير قادة الحروب فى التاريخ، ممن قتلوا الملايين من البشر من سلالة الفرفور.

ومع الاختفاء التدريجى للمؤلف فى القسم الثانى، وإزاء تصاعد تبرم الفرفور من دوره، يسعى البطلان إلى تجربة أنواع متنوعة من العلاقات بينهما، تساعدهم فى ذلك مقترحات مختلفة من الجمهور. فيحاولان عكس الأدوار، كما يحاولان أن يكونا متساويين، لكن ذلك لا ينجح . وما أن يقيما التعاون بينهما على أساس من المساواة، حتى يأتيهم الرجل المقتول فى القسم الأول يبحث عن قبر. غير أن سعيهما للمساواة يزعجه فيتركهما دون الاستعانة بخدماتهما. وفى النهاية، يتخليان عن دوريهما ولا يعودان إليهما، إلا بعد أن تجبرهما زوجتاهما على التكفل بتكاليف عيش أسرتيهما.

ثم تأتى الخاتمة بعد اقتراح من أحد عمال المسرح سئم متابعة المسرحية ويريد العودة إلى منزله؛ إذ يقترح عليهما تجربة الانتحار، ويوافقان على ذلك، ويحول العامل الأمر (فيما يفترض) إلى انتحار حقيقى. ويجئ المشهد الأخير عقب موتهما وتحولهما إلى ذرات دائرة حيث يدور الفرفور حول السيد لأنه أنحف وأخف وزناً منه، ويأخذ الفرفور فى مطالبة الجمهور بحل مشكلتهما إلى أن يتلاشى صوته. وهنا يسدل الستار، ثم يرتفع ثانية ليكشف عن أن الفرفور مازال يدور بصمت حول السيد الصامت هو الآخر.

٢ ـ نقاد «الفرافير» وتداخلات المقدمة

إن مقدمة إدريس للمسرحية لم تلق بظلالها فحسب على المسرحية، بل أدت كذلك إلى بعض التفسيرات الخاطئة حول رسالتها الفنية والاجتماعية؛ إذ ذهب عدد من النقاد إلى البحث فى المسرحية عن أشياء ليست فيها، ولم ينتبهوا إلى ما تنطوى عليه بالفعل.

وكانت نهاية المسرحية من أكثر القضايا إشكالاً، حيث صعب على النقاد تقبلها من كاتب مثل إدريس، له صورته من حيث هو كاتب اشتراكي وناقد للمجتمع لديه فكرة واضحة عن علاج كل الأمراض الاجتماعية، كما صعب عليهم تقبلها أيضا بعد أن قال إدريس ما قاله عن «الفرفورية» التي جعلها جوهر حالة التمسرح. فالفرفور، وإن لم يكن فيلسوفا ولا نبيا، هو«ضميرنا العام الساخر» كما جاء في مقدمة يوسف إدريس الذي أضاف يقول:

«وعلى أساس هذا الجزء الساخر وليس على أساس ضميرنا الجاد، نمتنع عن أشياء وتتفتح آفاقنا على أوضاع ونقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثرحباً للآخرين »، (المقدمة، ص ٣٢، التركيز من عندي).

وهذا التصور للفرفورية تصور بناء، يعود معه المتفرجون إلى بيوتهم بخطة عمل واضحة لتحسين أنفسهم ومجتمعهم. غير أن النهاية التي ختمت بها المسرحية لا تبعث مثل هذا الأمل؛ إذ لم يخفق السيد والفرفور فحسب في التعاون معا بشكل مثمر، على قدم المساواة، بل قتلا نفسيهما بسبب تافه لم يؤد بهما إلا إلى أن يكتشفا أن انعدام المساواة نفسه يحكمهما بعد الموت وإلى الأزل. فليست هناك حركة إلى الأمام ولا حل. وتنتهي المسرحية بأن تطلب من المشاهدين القيام بفعل ما، ولكن دون جدوى. وحتى لو تركت المسرحية نفوس مشاهديها مشحونة بالغضب، وواعية ونشطة، فهي لا تشير إلى حل يأتي من داخلها وينبع من الشخصيات التي تسكنها. وقد تكون هناك حلول مختلفة للشخصيات المختلفة في مواقف مختلفة، لكن هذا يقع خارج نطاق هذه الدراما.

إن النهاية تعد التجسيد الحاسم لرسالة المسرحية، لكنها ليست التجسيد الوحيد. فحتى قبل أن نأتي إلى المشهد الأخير، لا تترك المسرحية فينا انطباعاً بأنها تموج بالتفاؤل؛ فالجو فيها معتم ولاذع ومنذر بالخطر، كمسرح العبث.

وحتى في مرحلة اختيار مهنة للسيد، يتضح بجلاء تام أن النقد الموجه للمهن المختلفة ليس بالنقد البناء. وتقول نادية فرج التي ألفت كتابا عن مسرح إدريس(٩)؛ إنه يناقش في هذه الأجزاء نتائج التجربة الاجتماعية الناصرية، لكن سهام السخرية لا تطلق فقط على أصحاب المهن البيروقراطية الذين أفادوا من النظام الاجتماعي الجديد، كالمحامين ورؤساء الشركات، بل إنها تصيب الناس البسطاء كذلك، مثلا لاعبي كرة القدم وسائقي التاكسي. والحق أن النسق الذي يجسد رسالة المسرحية أفضل تجسيد هو المهنة التي وقع عليها الاختيار. و«الحانوتي» أو حفار القبور مهنة مرذولة من الناحية الاجتماعية، وقد تعني من الناحية الأخلاقية الانتفاع بمصائب الناس. ومع ذلك فربما جاز اعتبارها شراً لابد منه. وفي الواقع، يتغير منظور «نفعية» هذه المهنة مع تقدم المسرحية عندما تتغير العلاقة بين الوسائل والغايات. فبدلاً من حفر القبور لدفن الموتى يقتل الناس لكي يملأوا القبور الفارغة (ويجلبوا، من ثم، الربح لحفاري القبور). كذلك ترمز المهنة إلى العلاقة بين الحياة والموت. ويبرز هذا الموضوع ببشاعة في بداية المسرحية، عندما نسمع عن مصير سلالة البطلين: فهؤلاء إما قتلة أو مقتولون. وفي القسم الثاني، عندما يظهر الشخص المقتول في القسم الأول على خشبة المسرح، فإنه يسأل الفرفور والسيد عما إذا كانا من أهل الدنيا أو الآخرة، فيجيبانه «من بين بين » (ص ١٥٩)، وهكذا نرى أن مكان وجود البطلين غير محدد أو واضح، وكذلك رسالتهما.

ويتضح هذا النسق فيما بعد في مناظر عدة على امتداد المسرحية. ففي القسم الأول يأمر السيد الفرفور بالحفر «هنا» ثم يغير معنى هذه الكلمة الإشارية كلما رددها الفرفور وراءه؛ فيقول «هنا »أو يسأله «أين» ثم يقول السيد:

«طالما إنك تريد الحفر هنا وأنا أريدك أن تحفر هنا فإن هنا الخاصة بى أفضل من هنا الخاصة بك»(ص ٩٠).

وتجلى كلماته هذه عبثية وعدم جدوى حفر القبور الذى يقومان به. وفى منظر مشابه، فى القسم الثانى، عندما يتخذ الفرفور دور السيد الجديد، يكلف هو الآخر سيده السابق بمهام مستحيلة وعبثية، كحفر القبور عمودياً أو فى الهواء (ص ١٩٧ - ١٩٨).

ومن هنا نقرر أن الرسالة التى تتضح فى النهاية كانت ظاهرة منذ وقت مبكر، كما أنها تتدعم بطرق عدة خلال مسار المسرحية. بل إنها تعلن صراحة فى أحد المواضع. ففى القسم الثانى يقول السيد للفرفور: «لأن كل فرفور لازم يبقى له سيد»، ويرد عليه الفرفور: «فى الرواية يعنى»، فيجيبه السيد: «فى الرواية وغير الرواية» ثم يقول: «إحنا موش جايين نصحح.. إحنا جايين نشتغل». (ص ١٣٦). ولا تهزم هذه الفكرة على مر المسرحية بل إن محاولات الفرفور التمرد عليها هى التى تخفق مراراً. ولا يعنى هذا، بالطبع، أن المسرحية تدعو إلى إقرار نظام من اللامساواة فى داخلها وخارجها. إننا، على العكس، نجد أنفسنا نرفض هذا الرأى عبر مزيج من الضحك والغضب تمتاز به دراما العبث لكن المسرحية ذاتها لا تشير إلى شئ وراء هذا الضحك الغاضب، ولا تقترح حلاً.

وكما رأينا، فإن الرسالة التى تركز عليها النهاية قد مهدت لها مواقف متنوعة طيلة المسرحية، لكن أصداءها المقلقة أدت بالنقاد إلى اقتراح تفسيرات أخرى. وهنا يعود هؤلاء النقاد إلى آراء إدريس كما جاءت فى المقدمة، محاولين أن يزيلوا قتامة هذه النهاية. وكان يجدر بهم أن يستمعوا إلى نصيحة فاروق عبد الوهاب فى مقاله بمجلة «المسرح»:

«عندما نفسر هذه المسرحية فعلينا أن نحاول نسيان ما قرأناه أو شاهدناه من قبل بحيث نرى «الفرافير» من الداخل فقط كعمل فنى مستقل لا يرتبط بالمقدمة التى كتبها يوسف إدريس أو بما كتبه النقاد عن المسرحية أو بالأصح عن المقدمة»(١٠).

وكانت هذه حقاً نصيحة صائبة، لاسيما أن إدريس نفسه كان يخوض معارك على جبهات متعددة، وأحيانا متناقضة. ومن حسن الحظ أن دوره من حيث هو ناقد اجتماعى وثقافى لم يتداخل مع ميوله الفنية. ففى أغسطس عام ١٩٦٥ نشرت مجلة «الهلال» ندوة حول مشاكل المسرح المصرى، شارك فيها إدريس(١١). وتحدث رجاء النقاش، وهو مشارك آخر فى الندوة، عن الكتاب المصريين الذين اتجهوا أخيراً إلى محاولة تغيير المجتمع انطلاقا من توجهات شيوعية. ورد إدريس على هذا الطرح قائلاً:

«إن المشكلة ليست كما وصفها رجاء النقاش، فالقصة ليست وسيلة بل هى غاية فى حد ذاتها. بل القصة وسيلة وغاية معاً. إننى أشعر بأننى أحقق ذاتى فى المسرح ولا أدرى هل يخدم هذا المتفرج على المستوى الذى يريده أم لا»(ص ١٢٣).

ولم يأخذ نقاد كثيرون بنصيحة فاروق عبد الوهاب، وأولهم فاروق عبد الوهاب نفسه الذى لم يتقبل المسرحية على ظاهرها بل راح يقول:

«عندما يتحدث إدريس عن كل تلك الأنظمة [فى العلاقات الاجتماعية كالتعاون أو قلب الأدوار] فإنه لا يحبذها بالضرورة بل إنه بتعريتها يدعو إلى إعادة تقييمها أو الثورة عليها»(١٢).

ومضى يقول: إن النهاية ليست سوداوية كما رأى بعض النقاد وإنما هى دعوة للبحث عن نظام اجتماعى جديد. ولاحظ عبد الوهاب بصدد المنظر الأول ـ الذى يقدر فيه للفرفور، الأنحف، أن يدور حول السيد إلى الأبد ـ أن الفرفور ليس هو الأقل وزناً مما يفتح إمكانات متفائلة حول نهاية المسرحية. ولكى يبرر هذا التفسير، كان بحاجة إلى دليل لم يجده فى النص، فعاد إلى المقدمة ـ المقدمة نفسها التى كان قد طلب منا أن نتجاهلها. وهو يعود إلى النصح بعدم النظر إلى مقدمة إدريس على أنها تحتوى على مضمون عام مجرد، ولكن ينبغى فى الوقت نفسه أن ينظر إليها باعتبارها مقدمة «للفرافير»، وهكذا ختم بنصيحة تعكس النصيحة التى بدأ بها.

ومن النقاد الذين لم تعجبهم النهاية المتشائمة للمسرحية نادية فرج التى سعت إلى إثبات أن إدريس طرح حلولاً أخرى لهذه المشكلة الوجودية فى مسرحيته التالية (المهزلة الأرضية). وهى تقول:

> «فى (الفرافير) يعيش السيد والفرفور داخل نظام واحد ويصلان إلى نقطة لا وجود بعدها. ثم يحدث فراق يجدا نفسيهما بعده فى نظام آخر هو الموت كما يسميانه ويقول إدريس إنه لايوجد ما يمكن أن يعمل لمواجهة هذا القانون فعلى الإنسان أن يعيش قدره أو وضعه حتى يحدث الفراق..»[١٣].

وتتحدث نادية فرج بعد ذلك عن خاتمة المسرحية فتقول:

> «فى النهاية يتوجه الفرفور إلى الجمهور طالباً منهم الحل. هذه هى طريقة يوسف إدريس فى عدم الاستسلام، لذا ففى مسرحيته التالية «المهزلة الأرضية» يدرك محمد الثالث وضعه ولا يؤلى بشئ إلا بالبحث عن حل».

وبطبيعة الحال، فإن ما يحدث فى مسرحية تالية لا يمكن أن يخفف من وقع المعاناة الأزلية الرهيبة لبطلى الفرافير، كما لا يمكن أن يخفى عدم وجود أية رسالة متفائلة يمكن أن تعيد الناس إلى بيوتهم وهم يحملون خطة عمل لتحسين المجتمع. ومع ذلك، تتمسك نادية فرج بالتفسير المتفائل الذى لا يبرره النص، حتى وإن كانت تلاحظ أن إدريس لا يقدم حلاً يذكر. لذا، فهى تبحث فى كتابها فى كل الرسائل التى تحتويها المسرحية، وتبرز عدم قدرة البطلين على التعاون معاً داخل إطار من المساواة بقولها: «لا يعنى هذا أن إدريس توقف عن الحلم بالمساواة، بل إنه يعنى بالضرورة تغيير العادات الاجتماعية بحيث تتحقق المساواة كواقع حى نابض» (ص ١٤٣). وبالطبع، لا نجد تدعيما لهذا التفسير المتفائل فى النص نفسه، وإن لم ينكر أحد أن إدريس نفسه، بوصفه ناقداً للمجتمع، ربما أتى ببعض هذه الأفكار للتغيير الاجتماعى.

البناء الفنى: كسر الإيهام

١ ـ كيف نكسر الإيهام الدرامى

تقوم مسرحية (الفرافير) على التلاعب بأكبر مفارقات الفن الدرامى، وهى أن أثره «الواقعى» يعتمد على عوامل الإيهام. وبمعنى آخر، فإن نجاح المسرحية فى إقناعنا بأن ما يدور أمام أعيننا «حقيقى» يعتمد على مدى استخدامها مبادئ الإيهام الفنى. وكلما كان الإيهام فعالاً، زادت درجة «الواقعية» التى نحصل عليها. لذلك، فإذا ابتغى العمل الدرامى تبديد تلك الواقعية، وجب عليه أن يتوسل إلى ذلك بتبديد الوهم. وهذا بالضبط ما يحدث فى (الفرافير).

ولكن كيف يمكن للمسرحية أن تكسر الإيهام؟ عن طريق قطع أى من قنوات الاتصال المؤسسة على العلاقات المختلفة السائدة؛ بين العمل ومؤلفه، وبين العمل والجمهور، وبين الجمهور والمتفرج الواحد، وبين

الشخصيات والممثلين، وأخيراً بين الشخصيات أو الممثلين والمؤلف أو المخرج. إن الإيهام في مسرحية (الفرافير)ـ مثلما هو الحال في مسرحية بيراندللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ـ يكسر في أكثر من على مستوى واحد. ونجد في هذه المسرحية مثلثاً يتألف من: الكاتب، والناس الذين على خشبة المسرح، والناس الحاضرين في الصالة. وتندمج رسالة المسرحية في مجموعة العلاقات التي تنشأ بين هذه الأطراف الثلاثة.

لكن، تنبغي الإشارة هنا إلى أن المسرحية تنحو إلى تجاهل ثنائية مهمة في هذا الوسيط الفني (الدراما)، حتى وإن كان ذلك بصورة جزئية؛ ألا وهي العلاقة بين النص الدرامي والنص المسرحي. إن هذا الإغفال هو السبب وراء قيام شخصية المؤلف بأدوار متنوعة، كدور المخرج ومدير المسرح. غير أن معظم العلاقات التي تعالجها المسرحية تنبع من هذه الثنائية، كما نجد مثلاً في تبرم الفرفور بدوره المكتوب، وسعيه إلى تكوين «نص» جديد على خشبة المسرح. ونتناول الآن كسر الإيهام الفني على محور «الشخصيات/ الممثلين».

٢ ـ كسر الإيهام بين الممثلين أنفسهم

وعلى محور «الشخصيات/ الممثلين»

يحدث قطع للإيهام كلما انكسر التتابع المنتظم لـ «قصة» حفاري القبور. وترجع هذه الانقطاعات في المناقشات بين الممثلين (وهي التي تكسر الإيهام الدرامي) إلى شعورهم بعدم الراحة لأدوارهم أو الضيق بها، وذلك باستثناء ملاحظات عدة هنا وهناك، تتصل بنقاط فنية معينة. وتذكر هذه النقطة الفنية في نقاش البطلين حول طرقة على الباب كان ينبغي أن تحدث في لحظة معينة من المسرحية لكنها لم تقع. ويبدو أن السبب في هذا كان إهمال المؤلف ونسيانه إرسال الممثلات في الوقت المناسب. وهذا كما هي الحال بالنسبة إلى سائر الأشياء في المسرحية، إهمال زائف؛ لأن طرقة الباب التي لم تحدث مكتوبة في النص. وعندئذ ينقطع سير الأحداث ويتخذ مساراً آخر (مكتوباً أيضاً في النص) عندما «يرتجل» الفرفور حلاً لمشكلتهما، يتمثل في استدعاء نساء من بين الجمهور (ص ١٩٦). ونجد مثلاً آخر في النقاش حول إمكان قيام مسرحية بها ممثل واحد فقط أو حتى دون ممثلين (ص ١٣٨ ـ ١٣٩).

غير أن قطع الإيهام، من ناحية الموضوع المعالج، هو أكثر أهمية؛ كما يكتسب دوراً مركزياً متنامياً في المسرحية، فور اختفاء المؤلف في القسم الثاني. ويرتبط السيد بمنطق المسرحية «الأصلية» الذي يوشك على التغير، وينظر إليه الفرفور في غياب المؤلف على أنه يمثل قصد المؤلف. ولهذا، يخاطب الفرفور السيد ليعبر له عن شكواه من دوره وضيقه به. فيقول له إنها «روايتك» (ص ١٣٢)، وليس في هذا مفاجأة؛ لأن السيد هو الذي يفيد من الوضع الأصلي (بوصفه شخصية؟ بوصفه ممثلاً؟) ومع ذلك، فللسيد أيضاً شكواه، وبالتحديد عند بداية المسرحية، عندما يعاني في البحث عن اسم ومهنة، وهي أشياء لم يمده المؤلف بها. ويساعده الفرفور في تلك المهمة لكنه ينتهي دون اسم، وبمهنة ذات مكانة محقرة.

وتحدث معظم حالات كسر الإيهام على هذا المحور في القسم الأول وبداية القسم الثاني، عندما يعبر الفرفور عن اعتراضه على كونه يمثل الدور الخاضع الأدنى، بينما يصر السيد من جهته على الالتزام بالنص الأصلي. ويتساءل الفرفور كثيراً عن طبيعة العلاقة بينهما، ولماذا يكون الآخر سيداً له (٨٩، ٩١، ٩٢، ١٣٢، ١٣٥، إلخ). ويصعب على الفرفور الدخول في دوره (ص ١٣٢) ويسعى باستمرار إلى فهم سبب دونيته (ص ٨٩، ١٣٥، إلخ)، بل يذهب في ذلك أحياناً إلى إعلان الإضراب (ص ١٤١). أما السيد، فهو يكثر من تعنيفه:

«دانت موش فرفور اللي اعرفه أبداً.. دا انت اتغيرت خالص.. إيه ياواد اللي غيرك كده»
(ص ١٣٤).

كمـا يحاول أن يمنع الفرفور من الإكثار من الأسئلة «واحنا بتوع فـهـم يا ابني.. احنا بتوع تمثيل» (ص ١٣٥).

وهنا يحدث كسر الإيهام بوضوح مع ذكر كلمة «التمثيل».

وقرب نهاية المسرحية، مع اختفاء المؤلف وغياب تهديده للفرفور بالعقاب، تتجه الأمور إلى التكافؤ بين الاثنين، ويحاول الفرفور تصحيح المسرحية.

وعندما تؤدى بهم تلك المحاولة إلى طريق مسدود يقول للفرفور:

«تخرم بقى تعمل جدع وتألف.. أهو تأليفك مانفعش أهه..» (ص ١٦٣).

ويتناقض هذا مع خطاب الفرفور للسيد وتسميته المسرحية فى لحظة غضب «روايتك» (ص ١٣٢). ونحن نلتفت فى الحالتين، كلما «انقطع» تدفق الأحداث، إلى حقيقة أن هذه مجرد محاولة لخلق مجال خيالى.

وكما يتضح لنا فى الأسئلة المذكورة فيما سبق، تتحول الشخصيتان / الممثلان إلى مؤلفين / مخرجين لأنفسهما. ويؤدى هذا إلى كسر الإيهام بشكل أكثر حدة من ذى قبل؛ حيث إن محض التطور العادى للأحداث المتخيلة ينقطع مراراً وتكراراً كلما وصل الاثنان إلى طريق مسدود فى محاولتهما تأليف شئ جديد. وفى المقابل، تبقى جوانب من الموقف الإيهامى الأساسى دون تغير حتى النهاية ومنها مثلاً مهنة «البطلين» ــ حفر القبور. ويعمل ذلك على المحافظة على إيهام رئيسى يبدو خلفية تبدو أمامها كل التغيرات محض تنويعات على نغمة أساسية.

وبالإضافة إلى ذلك، ينبغى أن نتذكر مرة أخرى أن هذا الكسر للإيهام ليس أكثر من مجرد أسلوب درامى مهما بدا حقيقياً. فتغيير الحبكة ذاته إيهام يقوم به ممثل تمرن على دوره بدقة حسب نص مكتوب (والدليل على ذلك، بالطبع، هو النص القائم بين أيدينا) قبل وقت طويل من تقديم العرض. فلا مهرب من دائرة الإيهام المفرغة، غير أن هذا الإيهام الجديد ذو طابع أكثر تعقيداً من الإيهام المسرحى المألوف؛ حيث ينخدع المتفرجون ليظنوا أنهم قد أفلتوا من دائرة الإيهام.

الرسالة:

أشار يوسف إدريس نفسه إلى إمكان تغيير ترتيب الأحداث فى (الفرافير)، وذلك مثلا بتمثيل القسم الثانى قبل الأول؛ ولكن من الواضح تماماً أن رسالة المسرحية تعتمد على الأحداث، وأيضا على نظام ترتيبها، الذى يتوقف عليه تبيان مغزى هذه الأحداث. إن المسرحية، كما تنتهى بالقسم الأول، تحمل رسالة القبول بالنظام الاجتماعى التقليدى، حتى إن كان استبدادياً، باعتباره شراً أهون من فوضى المساواة. ولكن هذا الإمكان ينهار إذا أخذنا المسرحية بوصفها كلاً واحداً؛ فالقصة تعنى بعبثية محاولة الهروب من مثل هذا النظام، مما يتركنا فى النهاية دون حل مفيد.

والرسالة ليست كياناً منفصلاً فى المسرحية؛ فهى تتعلق بكل ما يشتمل عليه العمل من شخصيات وموضوعات وتفاعل بينها؛ أى بناء المسرحية الداخلى. إن هذه المسرحية تدور حول استحالة تأليف مسرحية؛ إنها إيهام يدور حول استحالة الإيهام، ورسالتها هى استحالة نقل أية رسالة وهى تعيد المتفرجين (أو القراء) إلى بيوتهم بروح قلقة نشطة، ولكن دون حل. كما أن الموضوعات التى تجسدها ترسم بشكل يعمل على إنتاج هذا الأثر: من الوصف اللاذع لشتى أنواع المهن المصرية إلى آخر مشهد؛ بغرابته ورمزيته وحدوثه فى اللامكان.

ومن هنا، فليست هناك ــ فى نهاية المطاف ــ أهمية للمهمة الأولية التى حددها الكاتب لينجزها من خلال هذه المسرحية. إن بناء المسرحية يشى برسالتها، والتنويعات الداخلة على الرسالة هى ذاتها التنويعات البنائية التى نجدها على نمط الحبكة التقليدى. فكل

تحول في الحبكة يشير إلى موضوع جديد وإلى إمكان فني جديد في الوسيط الفني المسرحي. ثم تلغى هذه التحولات والإمكانات، واحداً وراء الآخر، في مسار المسرحية. ونحن لا نستطيع تعرف رسالة المسرحية إلا بتتبع كسر الإيهام الفني على مدى المسرحية (أي بتتبع ما تقوله لنا المسرحية، وأيضا بتتبع كيفية بنائها).

الهوامش:

(١) ارتبط هذا المصطلح بمدرسة «النقد الحديث»، وهو يدل على الإفراط في التركيز في نقد الأعمال الفنية على مقاصد الفنان. ويتجلى هذا الإفراط عندما يقيم الناقد أحكامه على مادة تقع خارج العمل نفسه، كالمذكرات والمقابلات مع الفنان أو تعليقات الفنان نفسه على عمله وتفسيره له. وقد يذهب الناقد في هذا إلى اتجاه في التفسير يخالف ما يشير إليه النص ذاته. كما يدل هذا المصطلح كذلك على ظاهرة عكس مسار الدراسة الأدبية المعهود، باتخاذها وسيلة لتكوين سيرة ذاتية حقيقية للفنان.

(٢) سلم إدريس المسرحية مكتوبة إلى لجنة القراءة بالمسرح القومي فور أن انتهى من تأليفها عام ١٩٦٤، وأنتجت في الموسم التالي مباشرة.

(٣) يوسف إدريس، الفرافير (القاهرة: دار غريب، ١٩٧٧). وهذه هي الطبعة الخامسة، وتحتوي على مقدمة جديدة قصيرة بجانب المقدمة الأصلية الشهيرة.

(٤) يوسف إدريس، نحو مسرح مصري مجلة «الكاتب»، القاهرة، يناير، فبراير، مارس ١٩٦٤.

(٥) إدريس، الفرافير، ص ١٢.

(٦) عبد الرحمن صدقي، الدراما المصرية في ٥٠٠ سنة، مجلة «الهلال»، مارس ١٩٦٥. ص ٤ ـ ٩.

(٧) إدريس، الفرافير، ص ٤٦.

(٨) محمد مندور المسرح. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٢٢.

(٩) نادية فرج، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، القاهرة: دار المعارف.

(١٠) فاروق عبد الوهاب، يوسف إدريس ومسرح الفكرة مجلة «المسرح»، العدد ٣١ (يوليو، ١٩٦٦)، ص ١٦٤ ـ ١٧٥.

(١١) مشاكل المسرح المصري، مجلة «الهلال» القاهرة أغسطس ١٩٦٥ص ١٢٠ ـ ١٣٥. كان المشاركون هم لويس عوض والدكتور يوسف إدريس ولطفي الخولي وعلي أحمد باكثير ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وكامل زهيري.

(١٢) فاروق عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ١٧٣.

(١٣) نادية فرج، مرجع سابق، ص ١٦٢.



التجريب
فى مسرح محمود دياب
«باب الفتوح نموذجاً»

سامى سليمان أحمد *

تمثل إبداعات محمود دياب (١٩٣٢ ـ ١٩٨٣) المسرحية نموذجاً دالاً لتوجهات جيل الستينيات من كتاب المسرح المصرى؛ فقد كان هذا الجيل يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التى قدمها توفيق الحكيم ثم كتاب الخمسينيات، سعياً إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامح هذا الجيل الفنية والاجتماعية. وقد سارت توجهات هذا الجيل فى مسارين مختلفين هما: استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التى عرفها المجتمع العربى قبل ـ وكذا خلال ـ اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة؛ مثل المسرح الملحمى، ومسرح العبث، والتراجيكوميدية والمسرح التسجيلى، ثم صيغة المسرح داخل المسرح. وإذا كان المسار الثانى يعبر عن التوجه التجريبى المباشر لكتاب هذا الجيل، فلا ريب أن المسار الأول يعبر عن سعى تجريبى أيضاً، لأن الإبداع ـ عبر هذا المسار ـ إنما كان يتم دون نماذج هادية، إلا قليلاً. ومن هنا، يمكن أن نخلع على هذا المسار صفة التجريب. وهذا يعنى أن الرغبة فى التجريب هى أبرز الملامح التى تميز جيل الستينيات الذى ينتمى إليه دياب، رغم الاختلافات بين أبرز ممثليه فى توجهاتهم. فإذا كانت نصوص ميخائيل رومان تبين عن تأثره بالأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فإن نصوص دياب ونجيب سرور تبين عن سعى الكاتبين إلى الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، ومن الأشكال المسرحية التجريبية فى المسرح الغربى.

ولقد كانت الرغبة فى التجريب، عند كتاب هذا الجيل، انعكاساً لحركة المجتمع ـ على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية ـ نحو صياغة أنماط جديدة من العلاقات والتنظيمات على هذه المستويات المختلفة. وبذا، يمكن وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والاتساع. ولعل هذا ما يفسر لنا ما نلحظه من

* قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

أن توفيق الحكيم وكتاب الخمسينيات قد أخذوا منذ بداية الستينيات يستلهمون الأشكال المسرحية الأوروبية المستحدثة [١].

وإذا كان التجريب هو أبرز ملامح جيل الستينيات، فإن التناول النقدى لهذه الظاهرة يغلب عليه دراسة عناصر هذا الشكل التجريبى أو ذاك، دون تحليل محتواه، ودون الربط بين شكل النص ومحتواه، وهذا ما يجعل هذا التناول لا يكشف - بعمق - حقيقة تجريب هذا الجيل. فبينما يمكن دراسة التجريب عند كتاب مسرح الستينيات عبر افتراضين مختلفين؛ أما أولهما، فهو ضرورة النظر إلى النصوص التى تتجلى فيها الأشكال التجريبية نظرة مدققة، متأنية تكشف عن علاقة هذه الأشكال بالمواقف الفكرية المصاغة فى هذه النصوص، بدلاً من دراسة عناصر الشكل وحدها. فهذا هو السبيل المفضى إلى اكتشاف حقيقة التجريب عند كتاب الستينيات، وربما عند غيرهم من كتاب المسرح العربى.

وأما ثانى هذين الافتراضين، فيرى أن درس التجريب أو تجلياته الفنية، أو التشكيلات الجمالية الناتجة عنه دون اكتشاف علاقته بالعناصر الفنية المتكررة فى نصوص المسرح العربى، لن يبرز دور التجريب وتأثيراته العميقة فى بنية نصوص المسرح العربى.

وتكتفى هذه الدراسة باختبار الافتراض الأول عبر تحليل مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١ لمحمود دياب، التى برز فيها تأثر دياب بشكل المسرح الملحمى. وتركز الدراسة على تحليل الشكل والموقف. وترى أن الشكل هو ذلك التشكيل الجمالى الكلى لعناصر أو أدوات البناء وتقنياته المختلفة، تشكيلاً يتأسس على الجدل بين العناصر والتقنيات من ناحية، وبين صيغتها أو محصلتها والموقف من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقى من ناحية ثالثة، ثم بين النص والواقع الذى أفرزه من ناحية رابعة. ويهدف ذلك التشكيل - فى دلالته العامة والمتجلية فى جوانبه كافة - إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا محددة. أما مفهوم الموقف فيقصد به العناصر المختلفة التى تشكل رؤية الكاتب للقضية التى يعرضها، وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر فى إطار النص الواحد، أو فى إطار مجموعة من نصوص الكاتب، أو فى إطار نصوصه جميعاً. وتشكل العلاقة بين هذه العناصر إيديولوجيا الكاتب أو أفقه الذهنى الذى توجد فيه العناصر كافة التى يركب منها الكاتب أفكاره فى صور متنوعة، كثيرة أو قليلة، ولكنه لا يستطيع القفز فوق حدوده[٢].

يبرز شكل المسرح الملحمى بوصفه الشكل الأجلى فى نص (باب الفتوح)، وتتبدى التأثيرات البريختية فى العناصر المختلفة التى تكوّن هذا الشكل؛ بداية من عنصر الزمن. فإذا كان دياب قد جعل أحداث مسرحيته تجرى على مستويين زمنيين مختلفين: المستوى المعاصر الذى يشمل مجموعة معاصرة من سبعة شبان، ثم المستوى التاريخى، وهو الذى يحتوى اللحظات التالية لنهاية معركة حطين، ويمتد ليصور أبرز ملامح صراع صلاح الدين والصليبيين، وكذا أبرز ملامح الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه، فإن هذا المستوى التاريخى قد جعل الزمن التاريخى - أى زمن وقائع الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه - هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث. ويبدو أن دياباً كان يتأثر خطى بريخت الذى (أجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها فى مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره - «دائرة الطباشير القوقازية» «امرأة ستشوان الطيبة»؛ فى الشرق، و«الأم شجاعة» «جاليليو» فى القرون الماضية)[٣]. ويعد الإبعاد الزمانى الناتج عن التركيز على الزمن التاريخى نتيجة مباشرة للتغريب البريختى.

ونتج عن تعدد مستويات الحدث محاولة دياب أن يربط بينها، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها

وتقنيات بريخت فى مسرحياته الملحمية. فعند توازى مستويين زمنيين أو تزامنهما، برزت تقنية التعليق الذى يقوم على أساس تغلغل الكورس إلى دخيلة الشخصية التى تسهم فى حادثة ما، تغلغلا يبين عن المشاعر أو الأفكار المتناقضة التى تدور فى وجدان أو ذهن هذه الشخصية، بينما تسلك الشخصية سلوكاً صامتاً ينم عن الفعل الذى تمارسه أو يستغرقها. وقد برزت هذه التقنية حينما همّ سيف الدين بقتل أسامة عند لقائه الأول به، فأخذت المجموعة تتابع أفكاره وتشرح دخيلته.

«المجموعة: (هامسة تتابع ما يجرى برأس سيف الدين).. هل أقتله.. أأقتله وأنتهى. (سيف الدين يقلب السيف فى يده بينما يتابع التفكير) إن له أفكاراً مسمومة.. لو سمع بها العامة فلربما انحازوا له.. وأثاروا صخباً.. فالعامة حمقى وإغراء الكلمات شديد.. (سكتة).

(سيف الدين يحملق فى رفاقه من الجند فى شرود).

المجموعة: ربما راقت كلماته السلطان.. فيجعلها شريعة للحكم.. ويحرمنى من جاريتى ست الحسن.. ويضيع أملى فى ضيعة القدس.. هذا الأندلسى المأفون.. أأقتله.. هل أقتله؟ (سكتة قصيرة.. سيف الدين يلهث مع أفكاره)..

المجموعة: لكننى قد أغضب السلطان إذا قتلته.. قد يستاء لسفك دم عربى.. فى يوم النصر على الفرنج.. قد يغضب منى.. ويضيع أملى فى ضيعة بالقدس.. (سكتة قصيرة) أأقتله.. هل أقتله»[٤].

فهذه التقنية تشبه تقنية أفادها بريخت من «مسرح النو» واستخدمها فى مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية)؛ حيث يروى قصاص فى جانب من المسرح بينما تؤدى البطلة تمثيلاً صامتاً[٥]. فبريخت ودياب يجعلان الراوى أو الكورس ينطق بصوت الشخصية الداخلى، ولكن بينما يجعل بريخت الكورس يشير إلى أن الشخصية قد حسمت صراعاتها الداخلية[٦]، فإن دياباً جعل الكورس يقرر النتيجة دون أن يكتفى بالإشارة إليها.

وقد كرر دياب استخدام تقنية المقاطعة مرات متعددة فى (باب الفتوح)، وتعددت أنماطها؛ ففى بداية كل من الفصل الثانى والثالث قطع الحدث واستعاض عنه بتقديم مناقشات المجموعة المعاصرة التى تعرض بعض الأفكار المرتبطة برؤية المؤلف أو بموضوع المسرحية، وقد يحدث القطع لتقديم فقرات تكشف بعض الجوانب التى ينتقدها دياب، أو فقرة تتناقش فيها المجموعة المعاصرة حول سلوك أسامة (انظر المسرحية ص ص ٦١ ـ ٦٣). بينما برزت تقنية المقاطعة، فى أحيان أخرى، من أجل إضافة حادثة صغيرة أو جزئية فاعلة إلى مجرى الحدث الرئيسى؛ فحين ترى المجموعة المعاصرة أن الصراع بين أسامة وحاشية السلطان لن يكون صراعاً متكافئاً، تقطع الحدث وتقرر التدخل والوقوف بجوار أسامة ليصبح أفرادها جنوداً له (انظر المسرحية ص ١٠١). كما تكررت تقنية المقاطعة عبر أحداث المسرحية المختلفة (انظر المسرحية صفحات ٨٢ ـ ٨٣، ١٠٢، ١١١ ـ ١١٧). وهذه التقنية ترتد مباشرة إلى بريخت، إذ إن معظم مسرحياته «تقاطع أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة كأنها صادرة عن خطيب يواجه جمهوره، وأحياناً تقاطع بأغنيات أو مقطوعات شعرية، أو بشبه محاضرة»[٧]. وتعد هذه التقنية وسيلة من وسائل منع المتلقى من الاندماج فى الحدث، وتحريك الحدث نحو احتمال من احتمالات

تطوره؛ إنها تحقق وظيفة المسرح الملحمى التى ليست «نسخ الواقع، بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث»[٨].

ويكشف تعامل دياب مع العنصر الثانى من عناصر الشكل، وهو المكان، عن تأثره ببريخت؛ إذ إن بناء دياب حدثه على مستويين زمنيين مختلفين كان يقتضى التنويع فى الأمكنة التى يدور فيها. ورغم أن دياباً قد نص فى إرشاداته المسرحية على أن أفراد المجموعة المعاصرة يحتلون مقدمة المسرح كاملة فى البداية، ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن فى المقدمة مع دخول المستوى الزمنى الثانى، أى التاريخى (انظر المسرحية ص٧) ـ رغم هذا فإن ملامح ذلك المكان المعاصر لا تظهر قط فى المسرحية؛ إن فى الإرشادات المسرحية وإن فى الحدث المسرحى. وبذا، أفسح دياب المجال أمام المكان التاريخى ليصبح أكثر بروزاً وسيطرة على ساحة الحدث، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التى شهدت تطور صراع صلاح الدين والصليبيين، فصور حطين، ثم عكا أو أبوابها، فالقدس أو أبوابها، وبذا أصبح مكان الحدث مكاناً تاريخياً. وإذا كان بريخت يرى أنه «إذا كان على المسرح أن يستعين بحوادث معروفة، فإن أنسبها وأهمها هى الحوادث التاريخية»[٩]، فإن اختيار دياب حدثه مع وقائع تاريخية قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً، وهذا ما جعله حريصاً على تفصيل الملامح التاريخية لأمكنة الحدث (انظر على سبيل المثال وصفه ساحة المعركة ص٢٥ من المسرحية). ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة فى كسر الإيهام المسرحى.

وقد بنى دياب مسرحيته هذه على حدث محورى يتمثل فى محاولة أسامة التقاء صلاح الدين وتسليمه نسخة من كتاب «باب الفتوح»، وما نتج عن هذه المحاولة من صراع بين أسامة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل والمجموعة المعاصرة من ناحية وبين حاشية السلطان وجنده من ناحية ثانية. وتتبدى المؤثرات البريختية فى تشكيل دياب حدثه، فإذا كان التغريب ـ الذى يعد جوهر المسرح الملحمى ـ خاصة فاعلة فى تشكيل حدث (باب الفتوح) ويعنى فيما يرى بريخت نفسه «أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهى ومألوف»[١٠]، فإنه يبدو خاصة فاعلة فى تشكيل حدث (باب الفتوح). وقد لجأ دياب إلى تحقيق هذا التغريب بأكثر من وسيلة، منها: اختياره فترة زمنية سابقة من تاريخ أمته، فالإبعاد فى الزمان والمكان يحقق التغريب «لأنه يصعب على المتفرج أن يتذاوب فى الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى»[١١]، وحين قدم دياب حوادث تاريخية متخيلة، فقد غرب صورة صلاح الدين وعصره؛ إذ بدت صورة مناقضة لصورته المألوفة والمستقرة فى وجدانات أبناء المجتمع العربى. وحين التزم دياب بالمعالم التاريخية الكبرى والبارزة فى صراع صلاح الدين والصليبيين، فإنه جعل متلقيه لا يشغل بالتساؤل عما سيقع أو ما سيحدث، لأن تاريخ صلاح الدين تراث مشترك بين دياب ومتلقيه، ومن ثم يستطيع المتلقى أن يقف من هذه الحوادث موقفاً عقلانيا، يتساءل فيه عن أسباب وقوع هذه الحوادث على هذه الصورة بالتحديد وليس على أية صورة أخرى. وبعبارة أخرى، فإن تعامل دياب مع هذه الحوادث قد حقق التغريب الذى يعنى بإبراز «الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة»[١٢]. واعتماد دياب على حوادث تاريخية يعرفها متلقيه جيداً، لا يجعل هذا المتلقى مشوقاً أو متطلعاً إلى نهاية الأحداث، بل يضحى يقف منها موقف المتسائل، المدارس الذى يتأمل فيما يحدث أمامه. ولأن كاتب المسرح الملحمى يستهدف تقديم حدثه بوصفه قضية مطروحة للتفكير والدرس، ويهدف إلى أن يشرك المتلقى معه فى التفكير والدرس، فإن المسرحية تصبح برهانا على القضية المطروحة منذ البداية. ولقد كان حدث (باب الفتوح) محاولة لإثبات القضية التى طرحها أحد أفراد المجموعة المعاصرة؛ القضية التى تقول

إن صلاح الدين: «كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن ثائراً. وكان يحمل سيفاً لكنه لم يحمل فكراً.. والثورة فكر أولاً، لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل إن منها ما انتهى في حياته»[١٣]. ولهذا جاءت المسرحية:

«برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية، كما كانت مسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية» برهاناً على قضية ثار حولها الخلاف في البداية: هل الأرض لمن يملكها، أم لمن يفلحها ويرعاها؟»[١٤].

وقد اقتضى جعل الحدث دراسة لقضية أن يعرض أسامة أفكاره عرضاً مباشراً، يتمثل في قراءة المجموعة المعاصرة أفكار كتاب «باب الفتوح»، وهذا التقديم المباشر للأفكار يحقق أكثر من وظيفة فنية؛ فهو يحقق ما هدف إليه بريخت من وضع المتفرج في مواجهة ما يقدم له ومحاججته وحمله «على مجابهة ما يراه ومدارسته»[١٥]، ثم إنه يبرز التناقض الجذرى بين أفكار أسامة وأفكار العماد الأصفهانى؛ إنه يصور الصراع الفكرى بين العماد وأسامة إلى أن يظهر سيف الدين قائد حرس السلطان؛ فبظهوره يتشكل الصراع فى مسار آخر؛ إذ إنه برفضه العنيف ما عرفه من أفكار أسامة يكشف عن شريحة أخرى من شرائح السلطة، ويحول الصراع إلى صراع مادى، فيتكامل الصراعان: المادى والفكرى.

وحين يتطور الصراع نتيجة حدوث انتقال تاريخى ومكانى ـ على مستوى صراع صلاح الدين والصليبيين ـ يبرز دياب صورة أخرى من صور الصراع بين السلطة ممثلة فى عنصر من عناصرها (الجيش)، وبين الأهالى (أهالى عكا)، وهو صراع بين مجموعتين اجتماعيتين متناقضتين؛ إذ يظهر فيه حرص كل طرف على التحدث بصوت المجموعة أو الفئة التى ينتمى إليها يمثلها، وينعكس ذلك على تشكيل لغة الصراع، إذ يصبح ضمير الجماعة ملفوظ كل طرف من طرفى الصراع، بينما يندر أن يبدو ضمير المفرد سواء للمتكلم أو المخاطب (انظر المسرحية ص ص ٦٤ ـ ٧١). وبعد اندماج الفرد أو الذات فى الجماعة تجليا غير مباشر من تجليات البريختية، فإن ميل بريخت فى مسرحه الملحمى إلى التركيز على تشريح العلاقات الاجتماعية جعله يولى اهتمامه الأكبر إلى تصوير السلوك الاجتماعى الذى تسلكه الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى أكثر من اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته[١٦]. ولعل التزام دياب بهذا هو الذى قاده إلى تقديم مجموعة من المشاهد القصيرة التى يصور فيها نماذج مختلفة من التجار، وامرأتين من اليهود، وقد ركز فيها على إبراز السلوك الاجتماعى لهذه الشخصيات تجاه انتصارات صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ٩١ ـ ٩٣، ٩٤ ـ ١٠٠).

ولم يخل تعامل دياب مع شخصيات مسرحيته من التأثيرات البريختية، وهذا ما يتبدى بوضوح فى تعامله وشخصيات الحاشية والمنتفعين، ثم فى إفادته من الكورس. فأما شخصيات الحاشية والمنتفعين، فهى تشتمل على عدد من الأشخاص والمجموعات الاجتماعية: العماد الأصفهانى المؤرخ، وسيف الدين قائد حرس السلطان، ثم فئات التجار؛ تجار الغلال، وتجار الرقيق. وقد حرص دياب على ألا يظهر صلاح الدين ظهوراً مباشراً، ولذا نحا إلى التركيز على أدوار هذه الشخصيات فى الفصل بين الحاكم وشعبه، والإفادة من انتصارات جيش صلاح الدين لتحقيق المكاسب الذاتية أو الطبقية، ومنع فقراء العرب من العودة إلى ديارهم المحررة، واقتسام غنائم الحرب، ومساومة أسامة على حياته ثم القضاء عليه نهائياً.. هذا بخلاف الأدوار التى كانت تقوم بها كل شخصية على حدة؛ إذ يتبدى دور العماد فى الدفاع عن إيديولوجية الطبقة التى ينتمى إليها، ودور سيف الدين، رجل الأمن فى كبت الحرية السياسية

واستخدام العنف لإسكات الخصوم[17]. ولعل هذه الأدوار المتعددة والحيوية تجعلنا لا نستطيع موافقة عصام بهى فى قوله إننا :

«لا نجد فى مسرحية محمود دياب «باب الفتوح» شخصية شريرة واحدة، ولكننا نجد مجموعة من قادة الجند والتجار والمؤرخين تحيط بصلاح الدين.. وتقيم حوله ستاراً صفيقاً يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذى يصحح مسيرة الحكم المنتصرة»[18].

لأن أدوار هذه الشخصيات ـ فى (باب الفتوح) ـ تشير إلى أن دياباً قد جعلها شخصيات شريرة، ترتد ملامح الشر فيها إلى الأطر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تحكم علاقات هذه الشخصيات ـ بوصفها نماذج لشرائح السلطة ـ بغيرها من الطبقات والشرائح، وهذا ما يكشف عن تأثير بريخت الذى كان يميل ـ كما لاحظنا فى فقرة سابقة ـ إلى التركيز على السلوك الاجتماعى لشخصياته. ولذا، بدت ملامح هذه الشخصيات الشريرة نتاجاً للأطر المكانية والزمانية التى حدث فيها الصراع.

وإذا كانت المجموعة المعاصرة التى تتكون من خمسة شبان وفتاتين تعد الكورس الذى يعلق على الأحداث، ويقاطع الأحداث أحياناً، ويصور ما بدخيلة الشخصيات الرئيسية فى لحظات احتداد الصراع ـ فإن أدوار هذه المجموعة تتغير:

«وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة، فهم تارة شخوص فى مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت أسامة بن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة، ويصبحون شخصيات تلعب أدواراً فى الحدث التاريخى تارة رابعة، ثم هم فى آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور بشير التغيير، والمنادون بالدولة الفاضلة التى تحددها كلمات أسامة بن يعقوب فى باب الفتوح»[19].

وتكشف هذه الوظائف المختلفة عن فاعلية الكورس فى المسرحية، ومعظم وظائف الكورس تؤكد عمق التأثير البريختى لأنها ـ هذه الوظائف ـ من أبرز الوظائف التى أسندها بريخت إلى الكورس فى مسرحه الملحمى. ولذا يرى على الراعى أن :

«هذه هى المرة الأولى التى يجرى فيها فى الدراما العربية عملية تأصيل للكورس، فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مؤلف المسرحية وصانعها ومخرجها، والبشير بما تحمل من أحلام ورؤى»[20].

وعن على الراعى نقلت هذه المقولة وتواترت فى دراسات تالية لنقاد آخرين[21].

لا يقتصر التأثير البريختى فى (باب الفتوح) على عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات فقط، وإنما يمتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بنية الشكل فى مسرح بريخت الملحمى. فإذا كان معظم أشكال المسرح الغربى يستخدم السرد فى نطاقات محددة وضيقة، فإن بريخت يرى أن السرد عنصر أساسى فى المسرح الملحمى[22]. ولعل رغبة بريخت فى نقض التشويق الذى يقوم به المسرح «التقليدى» أو «الأرسطى» كان عاملا من عوامل اعتماده على السرد، وكذلك فإن تفضيله الاعتماد على حوادث تاريخية قد أدى به إلى جعل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هذه الأحداث أو رسم أطرها المختلفة.

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمى فى (باب الفتوح)، وثمة عاملان مؤثران فيه، وهما : وجود خلفية تاريخية فاعلة فى تشكيل الحدث المسرحى، ثم حضور المجموعة المعاصرة التى تختلف ـ بطبيعة الحال ـ عن شخصيات المسرحية الأخرى التى يفترض أن معظمها ذو مسحة تاريخية. وفى ضوء هذين العاملين، برز نمطان من السرد فى (باب الفتوح)، أولهما نمط بدا فيه التأثير البريختى المباشر، بينما ثانيهما بدا فيه التأثير البريختى غير المباشر. فأما أولهما، فقد استخدمته المجموعة المعاصرة فى مختلف مراحل الحدث، وإن تنوعت الوظائف المختلفة التى أداها. ففى بداية المسرحية هدف السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التى تبرز ملامح زمن الفترة التاريخية التى يقع فيها الحدث، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الفترة وتصويراً لها فى آن. ويبدا حرص المجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المختلفة. ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به فى الفقرة الواحدة أو المقطع الواحد، فإن أجزاءه تتنوع فى الطول والقصر، وإن بدت غلبة الأجزاء الطويلة لأنها تفصل ملامح فترة زمنية ماضية مستعادة من القرن الخامس الهجرى (انظر المسرحية ص١٨، على سبيل المثال).

وإذا كانت المجموعة المعاصرة تستخدم السرد وسيلة لتشكيل ملامح البطل قبل أن يظهر، فتلجأ إلى تقديم فقرات قصيرة (انظر المسرحية ص ص ٢١ ـ ٢٣)، فإن السرد يضحى حينئذ وسيلة لتحطيم الإيهام المسرحى، فبريخت كان يستخدم «الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور»[٢٣] لتحقيق الغاية ذاتها.

ويبدو السرد الذى تقوم به المجموعة فى الفصل الثانى مختلفاً ـ فى طبيعته ووظيفته ـ عن السرد فى الفصل الأول؛ إذ فرضت الخلفية التاريخية الفاعلة فى تشكيل الحدث تتبع تطور مسار الصراع بين صلاح الدين والصليبيين. ولذا، فثمة أكثر من نموذج تقوم فيه المجموعة بسرد حركة جيش صلاح الدين بعد استيلائه على عكا. إن السرد حينئذ يهدف إلى سد الفجوة الزمانية والمكانية من عكا إلى القدس، ولهذا فإنه يركز ـ أساسا ـ على ذكر مختلف المناطق التى استولى عليها جيش صلاح الدين فى طريقه من عكا إلى القدس، ويحفل بعدد هائل من أسماء هذه المناطق أو الأماكن. وينتهى السرد فى هذا المقطع بإبراز أن القدس هى مركز الصراع الآن، مما يكشف عن تقدم الصراع فى حيزه المكانى، ويهيىء المتلقى لانتقال الصراع إلى القدس من ناحية، ويعرض السرد ـ من ناحية ثانية ـ عودة أبناء المناطق المحررة إلى ديارهم. وإذا كان يمكن وصف هذا النمط السردى بأنه سرد تسجيلى محض، فمن المفيد أن نلحظ أن هذا المشهد لا يوجد فى طبعة بغداد التى نعتمد عليها فى هذه الدراسة، بينما يثبت فى الطبعة القاهرية، ولا نعرف سبب حذفه أو إسقاطه من الطبعة الأولى رغم أهميته فى عرض تطور الصراع تاريخيا ومكانيا (انظر «باب الفتوح» طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ص ٩٠ ـ ٩١).

وأما فى الفصل الثالث، فإن المجموعة تشترك فى الحدث المسرحى، وتنضم إلى أسامة، ولذا لم تلجأ إلى السرد إلا فى اللحظات الأخيرة من المسرحية، وذلك بعد مصرع أسامة بواسطة التجار. ويبدأ السرد ـ حينئذ ـ بالمقاطعة؛ إذ يقاطع أحد أفراد المجموعة المعاصرة أصوات الشعراء الذين يمدحون صلاح الدين، ويهنئونه بانتصاراته، ليأخذ أفراد المجموعة فى تأكيد أن هذه لم تكن النهاية الكاملة لصراع صلاح الدين وخلفائه ضد الصليبيين، والسرد حينئذ وسيلة بريختية للحيلولة بين المتلقى والاندماج فى الحدث الذى يجسَّد أمامه، ولذا يلجأ أفراد المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبيلا إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التى تقدمها المجموعة ـ أو بالأحرى دياب ـ لنهاية الصراع:

«الشاب الخامس : لم تكن هذه هى نهاية القصة..

المجموعة : (فى كآبة).. نعرف هذا.. فالتاريخ ممتد..

الشاب الخامس : لم يدم النصر لصلاح الدين طويلا.. فقد عاد الفرنج بعد شهور وهم أكثر عدداً وعدة.. وأشد قسوة..

المجموعة : ذبحوا آلاف المسلمين.. واستردوا عكا.. ويافا.. وحيفا.. وعسقلان..... قيسارية.. والدواروم وغيرها.. حتى سلمهم الملك الكامل الأيوبى مدينة القدس نفسها.

الفتاة (١) : وفى الغرب.. سقطت الأندلس فى أيدى الفرنج، بلداً بعد بلد، وذبح ملايين العرب، فلم يبق لنا هناك سوى ذكرى حزينة.. تشهد عليها بعض الأطلال» (المسرحية ص١٥٧).

وأما النمط الثانى من السرد فى (باب الفتوح)، فإنه قد برز فى تقديم دياب حكاية أبى الفضل وأسرته، وقد أجل دياب ظهور أبى الفضل وأسرته حتى نهاية الثلث الأول من الفصل الثانى ليربط بين هذه الحكاية والحدث الرئيسى، وليحقق أكثر من هدف؛ إذ يستخدم هذا الربط حيلة لإدخال أسامة إلى القدس بعدما أصبح مطاردا من حرس السلطان، وليجمع ـ من ناحية ثانية ـ بين أسامة والشريحة أو الطبقة التى ينتمى إليها ويدافع عنها، ثم ليجعل هذه الحكاية تضفى على الموضوع أو الحدث الرئيسى، والذى هو حلم، قيمة واقعية[٢٤] من ناحية ثالثة. وقد برز السرد فى المشاهد التى أبرز فيها دياب تضحيات أفراد عائلة أبى الفضل، وإن اختلفت طبيعته ووظائفه من مشهد إلى آخر تبعا لتطور الحدث؛ فقد تناثرت فقرات سردية قصيرة غلب عليها الجمل القصيرة عند ظهور هذه الأسرة للمرة الأولى، وتقوم هذه الفقرات بتقديم أفراد هذه الأسرة إلى المتلقى (انظر المسرحية ص ص ٧٨ ـ ٨٢). بينما برز السرد فى المشهد التالى ليربط دياب بين هذه الأسرة وأسامة، ويعرض جوانب تطور الصراع بين صلاح والصليبيين ولاسيما ما قام به صلاح الدين من إجراء الصلح معهم، ثم ليصور رفض أبى الفضل هذا الصلح؛ ذلك الرفض الذى أصبح تكئة لسرد طويل يستغرق صفحة إلا قليلا يعرض فيه أبو الفضل مذبحة الفرنج فى القدس عام ١٠٩٩م، حيث كان أبو الفضل طفلا. وقد وظف دياب هذا السرد لإبراز الدوافع التى تجعل أبا الفضل يرفض الصلح، ويصر على الانتقام من الصليبيين، وبذا سعى الكاتب إلى أن يضفى على هذه الدوافع طابعاً موضوعياً يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أبى الفضل (انظر المسرحية ص ص ٨٣ ـ ٩١ ولاسيما ص٨٧).

وأما فى الفصل الثالث، فإن حكاية أبى الفضل تكتمل حين يأخذ فى سرد ذكرياته التى تكشف عن ارتباطه العميق بالبيت/ المكان. كما يصبح السرد أيضا وسيلة لتصوير ماضى أبى الفضل، وينحو السارد (أبو الفضل) إلى تقديم بعض جوانب المذبحة التى قام بها الصليبيون فى القدس، مما يبرز شدة الفظائع التى ارتكبوها، وبذا تبرز الشخصية ـ بطريقة غير مباشرة ـ قوة دوافع الانتقام لديها (انظر المسرحية ص ص ١١٩ ـ ١٢٠). ويبدو أن هذا السرد يعمق مأساة أبى الفضل فى ذهن المتلقى حين يدرك ـ ذلك المتلقى ـ فى النهاية أن رجلا له هذا الارتباط العميق بالمكان، وأنه وأفراد أسرته قد قدموا كل التضحيات من أجل أن يتحقق الانتصار، لكنه ـ وإياهم ـ لم يحصلوا على أدنى حقوقهم الإنسانية.

وإذا كانت أسرة أبى الفضل قد دخلت فى صراع مع سارة اليهودية والتجار من أجل استرداد بيتها، فإن هذا الصراع يعد تتمة لحكاية هذه الأسرة.

وإذا كان دياب قد جعل حكاية أبى الفضل مرتبطة بالحدث الرئيسى، فإن السرد المستخدم فيها يبدو فيه التأثير البريختى غير المباشر، لأن شكل المسرح الملحمى يتقبل عنصر الحكاية مادام ـ هذا العنصر ـ مرتبطا ـ من الناحية الفكرية ـ بالقضية التى يعرض النص، ومدمجا ـ بطرائق فنية مختلفة ـ بالحدث الرئيسى فى المسرحية.

لعل دراسة مختلف عناصر الشكل الرئيسى المتبدى فى (باب الفتوح) تبين ـ بوضوح ـ أنه شكل المسرح الملحمى الذى تبدو فيه التأثيرات البريختية المختلفة، تلك التأثيرات التى تتبدى كذلك فى لغة المسرحية، وإن كان لا مجال لتفصيلها فى هذا السياق[٢٥].

إن شكل المسرح الملحمى فى (باب الفتوح) ليس هو الشكل الوحيد فى المسرحية، فثمة شكل آخر يتجلى فى النص، وهو الشكل التراجيدى، ويتجاور هذان الشكلان فى النص. وقد أشار غير ناقد إشارات جزئية قاصرة، أو قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، تفيد أن هذه المسرحية تجمع بين «تقديم الحدث البسيط، والمسار الملحمى التعليمى البريختى»[٢٦]. بينما كرر ناقد آخر الرأى ذاته بعد سنوات ثلاث[٢٧]. بينما نجد ناقدا ثالثا يكرر ـ بعد عشر سنوات ـ هذا الرأى، حين يذكر أن أهمية هذه المسرحية ترجع إلى أن المؤلف «يجمع فيها بين التكنيك الملحمى والدرامى فى نفس الوقت»[٢٨]، ويصرح الناقد نفسه مرة أخرى قائلا: «لقد أخذت باب الفتوح إطارا جديدا يجمع بين العمل الدرامى والملحمى فى آن واحد»[٢٩].

وفيما عدا هؤلاء النقاد الذين قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، فإن ثمة دارسا آخر قد درس بعض التأثيرات البريختية فى (باب الفتوح)، ثم انتهى إلى نتيجة يقررها مباشرة حين يقول: «إنه تم توظيف بريخت ضمن إطار أرسطى، فالتراجيديا بمثابة الشكل الذى ينتظم خلاله العمل المسرحى كله»[٣٠]. ورغم أن سامح مهران، صاحب هذا الرأى الأخير، قد أثبت تجلى هذه الصيغة فى نصوص أخرى، لكتاب آخرين، ثم ربط بين هذه الصيغة والبنية الاجتماعية للمجتمع المصرى فى النصف الثانى من الستينيات[٣١] ـ رغم هذا، فإن هذه الدراسة ترى أن الشكل البريختى هو الشكل الأساسى والرئيسى فى (باب الفتوح)، وأن ثمة شكلا تراجيديا يجاور ذلك الشكل البريختى فى النص. وقد استمد دياب معظم عناصر الشكل التراجيدى من التراجيديات الحديثة، وتتجلى ملامح هذا الشكل ـ أكثر ما تتجلى ـ فى بناء الحدث وتشكيل شخصية البطل (أسامة). فالحدث التراجيدى فى (باب الفتوح) ينبع من ذلك الصراع الذى يدور بين أسامة (الذى تتوحد معه المجموعة المعاصرة بداية من اللحظات الأخيرة من الفصل الثانى) وهؤلاء المحيطين بصلاح الدين، كما ينبع من ذلك الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس أسامة فى بعض لحظات النص.

إن الكاتب، فى رسمه شخصية أسامة، قد جمع بين مجموعتين من الصفات أو الملامح، فثمة ملامح تقدم أسامة بوصفه البطل التاريخى المتخيل، وقد استمد دياب هذه الملامح من صورة بطل أو أبطال السيرة الشعبية، فجعل المجموعة المعاصرة تصف أسامة بأنه شاب، عربى، فارس، شجاع، ذكى، أمين، عنيد فى الحق، له قلب شاعر وحسه، وسيم، ثم إنه طويل القامة، عريض المنكبين.. ثم، وقد جعلت هذه الملامح صورة أسامة قريبة من صورة «البطل الشعبى الذى تقوم شخصيته على ضآلة مشكلته الذاتية بجانب مشكلات الآخرين التى يتصدى لحلها»[٣٢]. وثمة ملامح أخرى لعلها «أصدق» فى الدلالة على «طبيعة» شخصية البطل (أسامة)، لأنها مستمدة من فكره وسلوكه. وهذه الملامح تجعل من أسامة نموذجا لبطل تراجيدى يشبه بعض نماذج البطل التراجيدى فى المسرح الأوروبى الحديث؛ فإذا كان دياب قد وصفه ـ على لسان المجموعة المعاصرة ـ بأنه واحد

من عامة الناس، فإنه بهذا يقدم بطلا ـ يشبه من هذه الزاوية ـ ما يشيع فى كثير من التراجيديات الحديثة التى جعلت «البطل من الشعب وأفراده العاديين»[٣٣]، أو ما ينحو إليه كتاب التراجيديات الحديثة من جعل أناس عاديين «يقومون بدور الأبطال»[٣٤].

وحين تشكل المجموعة المعاصرة ملامح أسامة، فإن دياباً يقدم على لسان بعض أفرادها ما يشير إلى أن أسامة قد لا يحقق هدفه، وهو الوصول إلى صلاح الدين أو الالتقاء به، إذ يقول الشاب الرابع:

«الشاب الرابع : ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان..!».

ورغم أن أحد أفراد المجموعة يرد قائلا :

«الشاب الأول : هذا ظن سابق لأوانه.. فقد تكشف حفرياتنا عن شئ آخر» (المسرحية ص٢١).

رغم هذا، فإن عبارة الشاب الرابع توشك أن تكون نبوءة ضمنية أولية بمصير مسعى البطل، وهى تشبه ما يحدث فى كثير من المآسى حيث «يكون المصير المقدر جوها منذ البداية»[٣٥]، ففى كثير من التراجيديات التى يظهر فى مشاهدها الافتتاحية أنها تنطوى على إمكان معقول للسير نحو نهاية سعيدة، فإن كتابها يعملون ـ فيما يرى ليتسن ـ على الإيحاء أو التأكيد بوسائل شتى أنها لن تكون كذلك أو أن «الأمور لن تجرى على ما يرام»[٣٦]. وبذا، فإن عبارة الشاب الرابع تعد نبوءة أولية بمصير مسعى أسامة؛ ذلك المسعى الذى يحرك الحدث.

إن تدعيم دياب صورة البطل (أسامة) بوصفه نموذجا للبطل التراجيدى يتجلى فى جانب آخر، هو حرصه على إبراز إصرار أسامة القوى والدائم على أن يقابل صلاح الدين، رغم إدراكه استحالة إتمام هذا اللقاء نتيجة سيطرة الحاشية التى تحول بين صلاح الدين وشعبه ـ ولا يفتر هذا الإصرار؛ إن فى بداية الحدث حيث يقرر أسامة فى لقائه الأول بالعماد الأصفهانى حرصه على هذا الهدف (انظر المسرحية ص٣٨)، وإن بعد تطور الصراع وتقدمه؛ حيث ظل أسامه قوى الإصرار على تحقيق هذا الهدف، وإن كان لا يصبح هدفه وحده وإنما هدفه هو ورفاقه أيضا.

«أسامة : إذا نحن لم نتحرك اليوم.. فلن نتحرك أبدا، سأخترق الصفوف إليه الآن.. فقد يتيح لى هياج الجند أن أمرق من بينهم. أما أنتم، فانتشروا فى المدينة.. حتى لا تقضى علينا جميعا ضربة واحدة. إذا لم أعد إليكم، فلا تكفوا عن المحاولة.. فلابد وأن يوفق واحد منا فى النهاية..» (المسرحية ص١٢٩).

ومثل هذا الإصرار الواضح على تحقيق الهدف والوصول إليه، أيا ما كانت النتائج، يشكل فى بناء شخصية البطل التراجيدى «الهامارتيا» بوصفها صفة خلقية «تنشأ من الذات، ولكنها لا تلبث أن تستقوى على الذات وتجذبها فى اتجاهها»[٣٧]. ولعل تمكن هذه الهامارتيا من ذات أسامة هو الذى يفسر لنا بناء الحدث التراجيدى على محورين من الصراع؛ فثمة صراع خارجى بين أسامة ورفاقه (الأهالى ثم المجموعة المعاصرة ثم أسرة أبى الفضل) ورموز نظام صلاح الدين، ذلك الصراع الذى تأزم أكثر من مرة. ورغم بروز السلوك الاجتماعى فى الشخصيات، فإن شخصية أسامة ظلت شخصية ذات ملامح متعددة، معمقة، لا تتحقق حتى فى الشخصيات الرئيسية الأخرى، كالعماد الأصفهانى وسيف الدين وأبى الفضل.

وثمة صراع آخر داخلى لعله كان يدور فى نفس أسامة وحده، وقد أخذ دياب يركز - إلى حد ما - على تصويره أو إبراز ملامحه بعد ما فشل الأهالى فى دخول عكا. وبعبارة أخرى، فإن تطور حركة الصراع الخارجى قد جعل دياب يركز - ولو قليلا وفى بعض المشاهد - على ذلك الصراع الداخلى. وقد بنى دياب هذا الصراع الداخلى على كيفيتين اثنتين؛ كيفية أولى تنهض على إبراز التناقض بين مجموعات العرب الذين أخذوا يتجهون إلى المدن التى حررها جيش صلاح الدين، وبين حيرة أسامة الذى لا يعرف إلى أين يتجه:

«أسامة : (ينهض واقفا فجأة فينادى بأعلى صوته) يا قوم إلى أين تتجهون؟

أصوات بعيدة : إلى يافا.. وأنت..

(أسامة يطرق فى كآبة)

أسامة : أنا..؟ لا أدرى؟

الأصوات : هل تأتى معنا؟

أسامة : شكرا لكم.. فأنا باق هنا حتى الصباح..

المجموعة : فلعلى أعرف فى النور.. أى طريق أختار...» (المسرحية ص٧٤).

وإذا كان دياب قد جعل المجموعة تتحد - أحيانا - بأسامة فى هذه الكيفية حين تنطق ببعض ما يعتمل داخله، فإنه قد اكتفى فى الكيفية الثانية بجعل المجموعة طرفا أو مجرد طرف يستمع إلى ما فى دخيلة أسامة من تناقضات عنيفة؛ بين الاستمرار فى السعى إلى تحقيق الهدف أو الاستسلام لجنود إشبيلية والعودة إلى الأندلس ثانية، وقد كانت هذه التناقضات العنيفة تبرز فى اللحظات التى تشتد فيها حيرة أسامة...

«أسامة : هل أسلم نفسى لجنود إشبيلية، وأنتهى، أعود إلى إشبيلية لأرتمى على صدر أمى.. حيث لا سخونة ولا برودة.. وإنما دفء فحسب.. أتجرع القئ فى منصب بالديوان.. وأنجب أولادا للموت.. وأتجاهل النهاية التى أعرفها.. والتى توشك أن تنقضى.. أنساها.. حتى تختوينى لحظتها فأمضى مع الماضين، وأنتهى...

المجموعة: وتنتهى الأنشودة العربية الساحرة.. الأندلس..

أسامة : (صارخا) وهل أنا المخلص الوحيد.. أأنا المهدى المنتظر؟» (المسرحية ص٧٦)

وإذا كان دياب يستخدم - أحيانا - السرد وسيلة للكشف عن حيرة أسامة بين الثورة أو الاستسلام (انظر المسرحية ص٧٥)، فإن قوة الهامارتيا - بالمعنى الذى حددناه سابقا - هى التى تجعل «الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس البطل، لا يقل شأنا عن الصراع الخارجى الذى يدور بينه وبين القوى المعادية له»[٣٨] فيما يرى برادلى. ولهذا، فإن ديابا قد سعى إلى إبراز الصراع الداخلى فى نفس أسامة؛ ذلك الصراع الذى تبدى فى حيرة أسامة (انظر المسرحية ص ص ٨٢ - ٨٣)، وإن كان هذا النمط أكثر بروزا فى الفصل الثانى، بينما نحا دياب طوال الفصل الثالث إلى الاهتمام بالصراع الخارجى الذى يدور حول محورين: أحدهما يبرز التناقض بين أسامة ورفاقه حول الفعل والحرية الفردية، وينتهى بتأكيد أسامة إصراره على محاولة الوصول إلى صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ١١٢ - ١١٧، ص١٢٩)، بينما يعد ثانى هذين المحورين استمرارا للصراع الأساسى؛ أى صراع أسامة ورفاقه للوصول إلى السلطان صلاح الدين. وإذا كان رفاق أسامة يتوالى سقوطهم الواحد تلو الآخر، فإن أسامة نفسه يسقط فى

المشهد الأخير حين يحيط السادة به مشكلين دائرة ويأخذون فى تضييق الخناق حوله خطوة فخطوة:

«أصوات بين السادة : بعنا نفسك..

أسامة : لا

أصوات بين السادة : بعنا كتابك.

أسامة : لا

تاجر العبيد : فسنأخذ منك نفسك بغير عوض..

«وتنفجر مجموعة من السادة فى قهقهة عالية.. تتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة.. ثم تعلو ضحكاتهم جميعا صرخة تطلقها الفتاة (٢).. يظلم المسرح معها على الفور.. ويرتفع فى نفس اللحظة هياج حماسى فى المقدمة؛ نسمع خلاله وبعده مع هبوط الضوء على المقدمة أصوات الشعراء تتفنن فى إلقاء الأبيات التالية من الشعر.. فيتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم....» (المسرحية ص ص ١٥٥ - ١٥٦).

وتمثل هذه النقطة نهاية الحدث التراجيدى. وإذا كان يمكن تحديد الوضعية الأساسية التى يبدأ منها هذا الحدث بأنها محاولة أسامة الوصول إلى صلاح الدين، فإن نهايته تتمثل فى إخفاق أسامة فى الوصول إليه[٣٩]؛ أى أن هذا الإخفاق هو الذى يولد الإحساس التراجيدى؛ إذ :

«ولا يشترط أن تكون الفجيعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى، لكى يحدث الأثر التراجيدى، ولكن يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى. إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته»[٤٠].

وإن كان دياب قد أراد أن يضاعف هذا الإحساس التراجيدى؛ حين صور ما يوحى بموت أسامة متزامنا مع انطلاق أصوات الشعراء المعبرة عن انتصار صلاح الدين.

ولعلنا نستطيع الخلوص إلى أن الشكل التراجيدى تحقق فى نص (باب الفتوح)، وأن معطياته أو مفرداته البنائية تتجلى فى بناء حدث تراجيدى وفى بناء شخصية البطل. وإذا كان هذا الشكل التراجيدى يجاور الشكل الملحمى فى المسرحية، فإن بعض الملامح الظاهرية فى النص تكشف عن هذا التجاور أو تؤكده[٤١]. وليس التجاور بين هذين الشكلين فى النص إلا نتاجا مباشرا لذلك التجاور الذى تقوم عليه مواقف دياب من العدالة، والحرية، وحقيقة التاريخ، تلك المواقف التى جسدها دياب عبر أكثر من وسيلة، هى: الطرح المباشر لأفكاره؛ إذ جعل من أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين يعرضان أفكاره عرضا مباشرا، وهذا الاستخدام نتيجة مباشرة لبروز شكل المسرح الملحمى فى النص. وأما الوسيلة الثانية، فهى التجسيد الفنى أو الدرامى الذى يتحقق عبر تقديم الصراع بين أسامة والمجموعة المعاصرة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل من ناحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية ثانية. والعدالة هى القيمة المحورية لا فى (باب الفتوح) فقط وإنما فى الغالبية العظمى من نصوص دياب المسرحية[٤٢]. ويتجلى موقف دياب منها عبر جانبين هما: الأزمة. أى الوضعية الاجتماعية التى يتبدى فيها فقدان العدالة وسيادة الظلم، بما يترتب على ذلك من خلل فى العلاقات الاجتماعية. ثم الحل، أى تصور دياب لإمكانات تغيير هذه الوضعية الاجتماعية بما يحقق صالح الأفراد أو الطبقات مغبونة الحقوق. وقد طرح دياب فى (باب الفتوح) حل مشكلة فقدان العدالة على لسان المجموعة المعاصرة (انظر المسرحية ص٤٩)، ويستمد دياب هذا الحل من التصورات الإسلامية التى ترى أن الملكية إنما هى للجماعة/ الأمة فى عمومها وملكية الفرد للمال أو الأشياء ليست إلا وكالة أو نيابة

عن الجماعة [٤٣]. وبهذا تؤسس حقوق الجماعة فى ملكيات الأفراد تأسيسا شرعيا/ قانونيا. ولكن هذه التصورات لا تجعل ملكية الجماعة أو الأفراد ملكية حقيقية، وإنما هى ملكية انتفاع وتصرف فقط؛ فهى محض استخلاف عن الله مالك كل شئ[٤٤]. وإذا كانت هذه التصورات تختلف عن التصور الحديث الذى يجعل أساس الملكية أساسا مدنيا محضا، فإنها قد تولدت عنها نتائج أخلاقية محضة. وما إن يقرر دياب أن لكل فرد من أبناء الأمة حقا معلوما فى المأكل والملبس والمسكن والعلم، فإن هذا يكشف عن قوة التأثيرات الإسلامية فى موقفه من العدالة، وتتمثل فى إقراره أن مجموعة الحقوق الأساسية هذه تشمل أفراد الأمة (المجتمع) جميعاً. بينما يكشف تفسير دياب غياب العدالة الاجتماعية عن التأثير الماركسى فى موقفه من العدالة؛ ففى تصويره الصراع بين أهالى عكا ورموز نظام صلاح الدين أظهره على أنه صراع بين كتلتين اجتماعيتين: كتلة متماسكة تدرك أهدافها جيداً، وتملك الوسائل التى تعينها على تحقيقها، وهى كتلة السلطة ورجالها ورموزها، وكتلة أخرى تبحث عن حقوقها، وتسعى إلى الحصول عليها، وإن كانت غير متماسكة تماماً ـ إذا ما قورنت بالكتلة الأولى ـ وهى ـ كذلك ـ لا تملك من الوسائل ما يمكنها من تحقيق أهدافها وفرض إرادتها، وهى كتلة فقط؛ مجتمع صلاح الدين الذين يمثلهم أهالى عكا وأسامة. وحينئذ يكتفى دياب عبر صوت أسامة بالكشف عن الأسباب الجوهرية التى تؤدى إلى سيادة الظلم (انظر المسرحية ص ص ٦٩ ـ ٧٠)، فيبين أن العدالة السائدة فى المجتمع ليست إلا عدالة ذات مضمون طبقى حاد؛ إذ إنها تعنى تمتع الطبقة السائدة بكل حقوقها الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن جورها على حقوق الطبقات الأدنى، التى تحتل درجات تالية لها فى سلم البناء الاجتماعى، ثم يرد فقدان العدالة إلى سبب جوهرى كامن فى بنية هذا المجتمع القائمة على وضع الناس الأفراد فى طبقات ودرجات وخانات لا يمكن تجاوزها. وبذا، فإن مصدر فقدان العدالة وسيادة الظلم يتمثل فى ثبات البنية الاجتماعية رغم تغير الأفراد وتوالى الأجيال، ولا يعنى ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعى الصاعد، لأنه وسيلة تؤدى إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى فى سلم البناء الاجتماعى[٤٥]. ولكى تبرر الطبقة السائدة هذا الوضع الاجتماعى المختل فإنها تلجأ إلى تحوير التصورات الدينية بما يتفق ومصالحها، فتأخذ منها فكرة تعدد طبقات المجتمع، ثم تمضى فتوهم الفقراء بأن وضعهم فى أسفل البناء الاجتماعى إنما هو قدر الله الذى لا يستطيعون تجاوزه أو تخطيه فعليهم ـ من ثم ـ أن يقنعوا بمكانتهم السفلى!!. ويبدو واضحاً أن تفسير دياب حقيقة غياب العدالة الاجتماعية، وقدرته على التماس أسبابها فى طبيعة البناء الاجتماعى، وتأكيده المضمون الطبقى السائد لمفهوم العدالة، إنما تمثل جميعاً تجليات مختلفة للعنصر الماركسى فى موقفه من العدالة الاجتماعية، ذلك العنصر الذى يركز على الجوانب المادية التى تفسر غياب العدالة وسيادة الظلم، ويلمح الطبيعة النسبية للقيمة السائدة فى بنية اجتماعية تقوم على التراتب الطبقى. ويظل هذا العنصر مجاوراً للعنصر الإسلامى (المثالى) الذى يقدم حلولاً أخلاقية لأزمة فقدان العدالة.

وبينما تقدم «باب الفتوح» موقف دياب من الحرية الإنسانية والحرية السياسية، فإنما هذا الموقف يقوم أيضاً على التجاور بين عناصر متناقضة. فموقف دياب من الحرية الإنسانية (انظر المسرحية ص ص ٤٢ ـ ٤٣) يقوم على التجاور بين عنصر مستمد من رؤية المعتزلة الذين قالوا بحرية إرادة الإنسان فى علاقته بخالقه، منطلقين فى هذا من تصورهم للعدل الإلهى الذى يقتضى عندهم ألا يحاسب الله العباد على أفعالهم، إلا إذا كانت هى أفعال العباد على سبيل الحقيقة لا

الجبار[٤٦]. ولم يغفل المعتزلة أثر الظروف الموضوعية في تشكيل الفعل الإنساني، مما يبين أن حرية الإرادة عندهم ليست حرية مطلقة تنتفي عنها القيود والمحددات[٤٧]. وثمة عنصر تراثي يتمثل في التصور التراثي الضيق الذي يضع العبد في مقابل الحر، ويكتفي بوصف أو تقرير حالة شريحة اجتماعية معينة (العبيد). بينما يجاور هذين العنصرين عنصر ثالث يجعل العبودية حالة اجتماعية مؤسسة في الحاجات المادية، وعليه يصبح مصدر العبودية مصدراً مادياً يتمثل في التفاوت الاقتصادي الذي يعد (أكبر وسيلة وجدت لاستغلال واستعباد الإنسان)[٤٨]. والعبيد - إذن - هم الطبقات والشرائح الاجتماعية التي تعجز عن توفير قوتها فتضحى عرضة للاستغلال من الطبقات الأقوى اقتصادياً واجتماعياً. ولذا، فالحرية الحقة - عند دياب - لا تتحقق في ظل الجوع، والخوف، والذل، والاحتقار، والمطاردة، إذ إن هذه المعوقات جميعاً تحطم هوية الإنسان الحقيقية (انظر المسرحية ص ٤٣). ولعل تعميق دياب الجذور الاجتماعية والمادية للعبودية يشير إلى أنه قد جعل الحرية ملابسة للوجود الإنساني الحق على نحو يكشف عن تأثره بماركس الذي (يطلق مفهوم الحرية إلى حد يجعله مرادفاً لمفهوم الإنسان)[٤٩].

وأما موقف دياب من الحرية السياسية، فإنه يقوم على عناصر متجاورة أيضاً. فحين يحدد دياب مصدر السلطة في المجتمع (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه يستمد تصوره من التصورات الليبرالية التي ترى أن البشر خلقوا جميعاً متساوين، وأن الإنسان - في الأصل - كائن حر كان يتمتع بالحقوق الطبيعية، فلما تكون المجتمع من هؤلاء الأفراد الأحرار قام على أساس عقد اجتماعي اقتضاهم أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية - كالقضاء أو القصاص - إلى الدولة أو السلطة التي تكفل لهم حقوقهم المدنية، أي حرياتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة تستمد نفوذها من الإرادة العامة (وأفراد الشعب الذين يسهمون في تكوين الإرادة العامة الممثلة لسيادة الأمة إنما يسهمون في تكوينها باعتبارهم أفراداً لهم صفة الإنسان فحسب، ولا يشترط فيهم أن يكونوا منتمين لطائفة معينة أو فئة محددة أو تجمع ما، هم لمجرد كونهم أفراداً في المجتمع - بغير وصف آخر - يسهمون في تكوين هذه الإرادة بالطرق السلمية التي تعتمد على الرأي)[٥٠]. وإذا كان هذا العنصر الليبرالي في موقف دياب من الحرية السياسية قد جعله يرفض انتقال الحكم عن طريق الوراثة، وكذا يرفض أن تكون المؤامرات والخدع سبيل التخلص من الخصوم وامتلاك السلطة (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه قد تجلى أيضاً في تصور دياب ضرورة وجود نواب أو ممثلين للشعب يديرون شؤونه ويمارسون سلطانه على السلطة السياسية (انظر المسرحية ص ٤٦)، ويعد هذا التصور عنصراً من عناصر التطبيق العملي للتصور الليبرالي في ميدان الحياة السياسية[٥١]. بينما استمد دياب صفات الحاكم، التي تتمثل في العدالة والحكمة، والإيمان بقضايا الأمة (انظر المسرحية ص ٤٦) من الفكر السياسي الإسلامي القديم[٥٢]. وحين أراد دياب أن يفسر غياب الحرية السياسية عن المجتمع، اهتم اهتماماً كبيراً بكشف دور سيف الدين (أحد قادة حراس صلاح الدين) هو وجنوده في كبت حرية الرأي (انظر المسرحية صفحات ٤٦، ٥٤، ١٤٢، ١٤٦)؛ حيث بدا أن العنف هو سبيله الأمثل والأوحد لإسكات الخصوم، فالعنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها الطبقة السائدة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية، فالسلطة أو الدولة (نوع من التنظيم الخاص للقوة؛ إنها تنظيم للعنف من أجل قمع طبقة من الطبقات)[٥٣]. وبذا أفاد دياب من النظرية الماركسية في الحرية السياسية والدولة؛ حيث أبرز المضمون الطبقي السائد للحرية السياسية، وأبان عن أن العنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها السلطة السائدة أو الحاكمة للحفاظ على سيادتها.

إن موقف دياب من الحرية يقوم على عناصر متجاورة استقاها دياب من اتجاهات فكرية مختلفة؛

من المعتزلة، والفكر السياسى العربى القديم، والفكر الليبرالى والنظرية الماركسية فى الحرية السياسية. وكذا يقوم موقف دياب من حقيقة التاريخ على عناصر متجاورة ترتد إلى التصورات التراثية، والهيجلية، والماركسية [٥٤]، وبذا لا يختلف عن موقفيه من العدالة والحرية.

لعله قد أصبح واضحاً أن التجاور الذى تبدى فى نص (باب الفتوح) بين الشكلين البريختى والتراجيدى ليس إلا انعكاساً واضحاً لذلك التجاور الذى تقوم عليه مواقف دياب من العدالة والحرية وحقيقة التاريخ. فالموقف والشكل متجادلان؛ ينتج كل منهما الآخر ويشكله.

إن طبيعة التجريب فى مسرح دياب لا تفسر إلا فى ضوء الانتماء الطبقى لدياب والدور الاجتماعى لطبقته والتكوين الإيديولوجى لها؛ فدياب هو واحد من أبناء البرجوازية الصغيرة التى قادت المجتمع المصرى فى الخمسينيات والستينيات، والتى حملت عبء النهوض به، بداية من قيادتها لثورة يوليو وانتهاء بتحملها مهام التغيير السياسى والاجتماعى. وقد عكست إيديولوجيا البرجوازية الصغيرة الوضع التاريخى لهذه الطبقة؛ إذ برزت فيها محاولة الجمع بين عناصر متناقضة «فالميثاق» ـ أبرز وثيقة سياسية تعكس إيديولوجيا السلطة فى الستينيات ـ يقرر بوضوح أنه لا يمكن تجاهل الصراع الحتمى بين الطبقات، ولكن ينبغى حله سلمياً عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات[٥٥]. وبذا يؤسس التجاور بين تصور ماركسى ـ أو على الأقل تعود جذوره إلى الماركسية ـ وتصور آخر مثالى، لعله يرتد إلى التراث الدينى. وكذلك، عكست الممارسة السياسية لسلطة يوليو، سلطة البرجوازية الصغيرة، التجاور بين نظم سياسية مختلفة. ففى الوقت الذى أعلنت فيه السلطة تبنيها الاشتراكية طريقاً لتغيير المجتمع وتطويره، كانت تقوم بإصلاحات تدعم رأسمالية الدولة وسيطرتها على مختلف جوانب التغيير الاقتصادى والاجتماعى.

ولعله قد اتضح أن دراسة التجريب فى ضوء محاولة تلمس الملاقة بين شكل النص التجريبى ومواقف مبدعه الفكرية من ناحية، وبين النص والانتماء الطبقى والتكوين الاجتماعى والإيديولوجى للمبدع من ناحية أخرى، قد يفضى إلى إدراك حقيقة التجريب عند جيل الستينيات من كتاب المسرح المصرى.

الهوامش :

(١) انظر : حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية فى مصر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠) والتأثير الغربى عليها، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣ ؛ حيث تجد أن لتوفيق الحكيم ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وألفريد فرج إسهامات متعددة فى تقديم الأشكال التجريبية فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠.

(٢) انظر : عبدالله العروى، مفهوم الإيديولوجيا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.

(٣) بامبرجا سكوبن، الدراما فى القرن العشرين، ترجمة محمد فتحى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٨٩.

(٤) محمود دياب، باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٤، ص ٥٥. وسنشير إلى صفحات المسرحية داخل متن الدراسة تجنباً لإطالة الهوامش.

(٥) بامبرجا سكوبن، الدراما فى القرن العشرين، ص ٣٧.

(٦) انظر، بارتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة عبدالرحمن بدوى، روائع المسرح العالمى، القاهرة، دون تاريخ، ص ص ٧٦ ـ ٧٨ وقارنها بـ ص ٥٥ فى باب الفتوح.

(٧) إبراهيم حمادة، آفاق فى المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.

(٨) فالتر بنجمان، بريخت، ترجمة أميرة الزمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٢.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٠.

(١٠) بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون تاريخ، ص ١٢٤.

(١١) إبراهيم حمادة، آفاق في المسرح العالمي، ص ٥٨.

(١٢) بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

(١٣) عبدالقادر القط، محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة «إبداع»، عدد فبراير ١٩٨٤، ص ١٣.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٣.

(١٥) إبراهيم حمادة، آفاق في المسرح العالمي، ص ٥٧.

(١٦) انظر، أمين العيوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٨٤، ص ٨٤. وانظر أيضاً مصطلح الدراما الملحمية في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، تأليف إبراهيم حمادة، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٥، ص ١٢٤.

(١٧) انظر تحليلاً مفصلاً لدور هاتين الشخصيتين في، مسرح محمود دياب، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٤، وهي من إعداد سامي سليمان أحمد.

(١٨) عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٥.

(١٩) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٥٠.

(٢١) انظر، نديم معلا محمد، مسرح محمود دياب، مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، فبراير ١٩٨٤، ص ١٣. وانظر، أحمد العشري، باب الفتوح.. مشروع في تحقيق العدل، مجلة «البيان» العدد ٢٧٢، الكويت، ١٩٨٨، ص ٤٦. وانظر أيضاً، سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، الطبعة الأولى، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

(٢٢) انظر، بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ص ٥٩، ٨٨.

(٢٣) بامبرجا سكوبين، الدراما في القرن العشرين ص ١٤٨.

(٢٤) انظر، محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨٤.

(٢٥) من أبرز هذه التأثيرات، بروز اللغة المباشرة التي يتوسل بها دياب لتقديم أفكار الشخصيات الرئيسية واستخدام لغة شعرية تعتمد على التكثيف وبروز الإيقاع. انظر درساً مفصلاً لهذه التأثيرات عند سامي سليمان أحمد، مسرح محمود دياب، ص ص ٤٣٢ ـ ٤٣٧.

(٢٦) محمود أمين العالم، الوجه والقناع ص ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤. وهو أول من قال بهذا الرأي لأنه كتب مقالته حين كانت المسرحية لاتزال مخطوطة لم تطبع ولم تعرض بعد.

(٢٧) انظر، جلال العشري، باب الفتوح هو الطريق إلى باب النصر، مجلة الإذاعة والتليفزيون، ٢٧ نوفمبر ١٩٧٦، ص ٣١.

(٢٨) أحمد سخسوخ، قضايا المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥٦.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٦٤.

(٣٠) سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، ص ٤٢.

(٣١) انظر المرجع السابق، ص ص ٦٥ ـ ٧٨ حيث حلل المؤلف نصوص، باب الفتوح وبلدي يا بلدي لرشاد رشدي وأنت اللي قتلت الوحش لعلي سالم.

(٣٢) شكري عياد، البطل في الأساطير والأدب، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١ ص ١٥٧.

(٣٣) فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨١.

(٣٤) كليفردليج، المأساة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ضمن الجزء الأول من موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٨٢، ص ٧٥.

(٣٥) المرجع السابق ص ٧٩.

(٣٦) المرجع السابق ص ٧٩، وانظر ص ص ٧٩ ـ ٨٠ حيث يحلل ليفسن وسائل الإيحاء بنهاية المأساة.

(٣٧) شكري عياد، البطل في الأساطير والأدب ص ٢٥.

(٣٨) المرجع السابق، ص ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٣٩) يقول سامح مهران وهو بصدد تحليل طبيعة المأساة في باب الفتوح إن «الوضعية الأساسية التي يبدأ بها فعل الدراما في باب الفتوح هو الانتصار الذي حققه صلاح الدين في حطين واسترداده لمدينة القدس».. المسرح بين العرب وإسرائيل ص ٦٧. وهذه الوضعية ـ فيما نرى ـ ليست وضعية الحدث التراجيدي، لأن الحدث التراجيدي في المسرحية يتمثل وضعيته في مصير الفرد أو البطل (أسامة) بينما انتصار صلاح الدين في بدايته وتطوره، وحقائقه ونهايته، يمثل مادة الحدث الملحمي.

(٤٠) فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص ص ٨٧ ـ ٨٨.

(٤١) يجدر أن نلحظ أنه بينما يقسم بريخت نصوص مسرحياته الممثلة لمسرحه الملحمي إلى مشاهد أو لوحات متنوعة كما في (دائرة الطباشير القوقازية ـ الأم شجاعة)، فإن دياباً قد قسم باب الفتوح إلى ثلاثة فصول مما قد يشير ـ على المستوى الظاهري ـ إلى أننا إزاء نص ذي حدث تقليدي. بينما تنقسم الفصول إلى عدد من المشاهد المختلفة في الطول والقصر، وهناك بعض المشاهد التي لا ينص عليها دياب. فالتقسيم التقليدي يجاور إذن تقسيماً آخر شبيهاً بتقسيم بريخت لنصوص مسرحياته، وإن كان دياب لا يجاري بريخت في ترقيم المشاهد أو عنونتها.

(٤٢) انظر: سامي سليمان أحمد: مسرح محمود دياب، ص ص ٤٥٠ ـ ٤٥٧، حيث يحلل موقف دياب من العدالة.

(٤٣) انظر: سيد قطب: العدالة الاجتماعية في الإسلام، الطبعة الثانية عشرة، دار الشروق، ١٩٨٩، ص ٩١.

(٤٤) انظر المرجع السابق ص ٩١، ٩٤. وانظر أيضاً: إبراهيم عبدالمجيد اللبان: العدالة الاجتماعية تحت ضوء الدين والفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٦٦.

(٤٥) حول معنى الحراك الاجتماعي انظر: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٢١.

(٤٦) انظر: على سامي النشار: نشأة التفكير الفلسفي في الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣٤.

(٤٧) انظر: محمد عمارة: المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، الطبعة الثانية، دار الشروق، ١٩٨٨، ص ص ٧٣ ـ ٧٨.

(٤٨) عبدالله العروى: مفهوم الحرية، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٩٥.

(٤٩) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٥٠) يحيى الجمل: الأنظمة السياسية المعاصرة، دار الشروق، ١٩٧٦، ص ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

(٥١) انظر المرجع السابق، ص ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٥٢) حول سمات الحاكم في النظريات السياسية الإسلامية، انظر: محمد ضياء الدين الريس: النظريات السياسية الإسلامية، الطبعة السابعة، دار التراث، القاهرة، ١٩٨١، ص ص ٢٩٢ ـ ٣٠١.

(٥٣) لينين: الدولة والثورة، ترجمة لطفي فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٣٤.

(٥٤) انظر: سامي سليمان أحمد: مسرح محمود دياب، ص ص ٦٨٣ ـ ٧٠٣.

(٥٥) انظر: جمال عبدالناصر: الميثاق الوطني، طبع هيئة الاستعلامات، القاهرة، دون تاريخ، ص ٦٢.





الطيب الصديقى أو مسرح المثيل

سالم أكويندى *

«المسرح لدى أى شعب، ينمو ويتطور فى ظل عاداته، وهمومه ونوازعه، واضطراباته، أو تطوراته».

خالد محيى الدين عردوكى

«إن التعريفات الدرامية لايجب أن تتحول إلى قضايا مطلقة؛ تصبح، بالتالى، عراقيل معوقة للتطور العضوى، بالقياس إلى التجربة والابتكار والأشكال الجديدة».

مارتن إسلن

١ ـ

إن ما يثير الانتباه، فى تجربة الفنان المبدع الطيب الصديقى، هو ذلك الارتباط الوثيق بين سيرته الذاتية، من حيث هى حياة خاصة، وتجربته المسرحية باعتبارها تجربة تنتمى لحقل إبداعى له ضوابطه وقوانينه العامة، وتعبيراً فنيا يصدر عن وعى جمعى مشروط بواقع وظروف تجد مبررها فيما يسوغ المجتمع من شروط، وضمن هذا الانتماء للإبداع؛ حيث يكون المبدع مبلورا لتجربة فنية تتميز بالفرادة إلا أن هذه التجربة ـ من حيث علاقة الانتماء تلك ـ تبقى حالة تعبير الفردى عن الجمعى، انطلاقا من فعل التخييل الذى هو فعل سيكولوجى يدل على الفرد ويعينه على أنه تجل من تجليات المتخيل فى اللاوعى، وهنا يتم الالتقاء والانتماء للجماعة من خلال الفرد؛ وهى العلاقة نفسها التى يعبر بها ما هو خاص عما هو عام.

* أستاذ مشارك، جامعة اليرموك ـ كلية التربية والفنون، قسم الفنون الجميلة.

٢ ـ

نستحضر هذا الترابط فى العلاقة بين الذاتى والموضوعى، كلما جرى الحديث عن مسرح الطيب الصديقى، الذى ليس مسرحا خاصا، كما قد يتبادر إلى الذهن، بل إن علاقة النسب، هاته، ليست إلا نتيجة لعلاقة الترابط بين السيرة الذاتية والمسرح، وقانونا عامًا لمسار مسرح الطيب الصديقى، الذى نعتناه بمسرح المثيل le théâtre même؛ حيث يتحدد نسب الاسم للمسرح تمييزاً لهذه التجربة. ومعنى التمييز هنا ليس إلا خصوصية مسرحية، أعنى خصوصية المغرب فى تعدده وتنوعه؛ حيث فيه البربر، الأفارقة، العرب، المسلمون..إلخ؛ هذه الخصوصية التى أراد لها، صاحب التجربة، الصديقى، أن تعبّر عن جذورها المتمثلة فى ساحة جامع الفنا، بوصفه مسرحا وطنيا شعبياً.

بهذا التحديد، نتعرف مفهوم المسرح فى تجربة الطيب الصديقى، وهو مفهوم لايخرج عن القوانين العامة لهذا الفن. إلا أن هذا الاعتبار لايمكنه أن يصبح كذلك، إلا عندما يمتلئ بما هو محلى وخاص للتعبير عن الوطنى ثم القومى، من خلال الفردى الذى هو حالة التخيل. وهنا، يكون مسعى البحث والدراسة مركّزاً على ما يمنح المسرح معناه الأقصى، ويدل على جوهره أو انتمائه إلى العصر الذى يوجد فيه، وهذا لايتم إلا بالإنصات إلى كل ما يحقق ماهيته ويصوغها. وفى عملية الإنصات هاته، يأتى الافتتان بالمسرح، الذى هو افتتان المأخوذ، أليس المسرح طقسا؟

وما يستدعى دخول المسرح هو هذا التهيؤ الذى يشبه لحظة الانفلات والانجذاب إلى واقع الطقس وتحسس نبضاته؛ حيث يرفد مخزون الذاكرة/ اللاوعى الذى ليس، فى المحصلة الأخيرة، إلا لحظة الإشراق، وانفتاح الخيال على التجربة الإنسانية، وما المسرح إلا واحد من تجليات هذه التجربة.

٣ ـ

هذه الإشارات تؤدى بنا إلى محاولة صياغة أسئلة التجربة المسرحية للطيب الصديقى، ومجرد صياغة هذه الأسئلة يعتبر فى حد ذاته أحد الممكنات التى تنطوى عليها، خاصة وأننا قد أشرنا إلى أنها تجربة الاندغام والافتتان والتماهى بالمسرح؛ حيث يكون الافتتان عتبة من عتبات الدخول إلى حياة خاصة هى سيرة صاحب التجربة نفسه. ولاتعنى السيرة هنا «سيرة غيرية»، بل هى سيرة ذاتية، تتم روايتها بعفوية وطلاقة، كأنها وشم؛ إذ نجد تفاصيل هذه السيرة نفسها فى التجربة المسرحية للطيب الصديقى، وهذا ما يؤكد علاقة الارتباط والاندغام بين «الحياتى» من حيث هو تجربة شخصية ذاتية ترتبط بالمبدع الذى يصبح هنا علامة مسرحية ضمن تأسيس التجربة المسرحية نفسها، إن لم نقل إنها مقوم من مقوماتها. ومن جهة ثانية، الإعلان عن المسرح بوصفه تجربة ترتبط بالإنسان المبدع وتعبر تعبيرا خاصا عن ذاته، وفى هذا الأفق تأتى السمة التجريبية للمسرح، ونفهم معنى المسرح الذى يعبر عن التجربة الإنسانية، التى لاتلغى عنه تاريخيته واشتراطاتها بالواقع الذى ينتج التجربة، مادام الإنسان المعبر عن تجربة هو صانعها وهو المؤثر فيها والمتأثر بها، باعتبار هذه التجربة نفسها ـ أساسا ـ حدثا اجتماعيا، لأنه يحياها، وفى حدود هذه العلاقة بالذات نحاول مقاربة تجربة مسرح الطيب الصديقى، مقاربة سيريّة. وهنا نفهم لماذا تكون السيرة الذاتية أقرب إلى التأثير الدرامى. فكيف انبثت هذه التجربة؟ ثم ما الذى يتحكم فى بلورة هذه التجربة وصياغتها؟ وأخيرا، ما الذى يكون ماهية التجربة؟

٤ـ

ما سوف نقوم به لمقاربة تجربة الطيب الصديقى المسرحية، هو التأويل لمقتطعات من حوارات واستجوابات ونصوص صادرة عنه؛ حيث تمثل هذه المقتطعات السيرة الذاتية المفترضة للصديقى فى هذه المقاربة، لأنها تتضمن

فى أجوبتها فعلا جزءا وشذرات من سيرته الذاتية وهذا الجزء والشذر هو ما يعطينا حق اعتبارها افتراضا لسيرة ذاتية. وبذلك، فهى ممثلة كذلك لمسرح «المثيل» الذى هو سياق انبناء التجربة المسرحية للطيب الصديقي.

٤ـ ١

المقتطع الأول من مداخلة بعنوان: «الموروث الشعبى فى الفنون الاحتفالية» منشورة بمجلة «الآداب» البيروتية العدد ١/٢ السنة ٣٥ بتاريخ يناير/ مارس ١٩٨٧ ص٧٩:

«.. أتذكر طفلا ولد فى شبه جزيرة، فى مدينة صغيرة على المحيط الأطلسى، واكتشف، وهو لم يتجاوز السادسة من عمره فى افتتان هذا العالم العجيب... أتذكر أنه أقسم أن يصبح فى يوم ما جزءا من هذه الشخصيات التى تخترف الخيال، هذا الطفل يسمى...»(١).

٤ـ ٢

المقتطع الثانى عبارة عن جواب للإذاعة الوطنية ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ٩٣ لبرنامج «الريشة والقناع»، الذى يشرف عليه محمد البوكيلى، والجواب نفسه كان قد أدلى به الطيب الصديقى للكاتب المغربى محمد خراف، الذى ضمنه دراسته المنشورة بمجلة «الأقلام» العراقية العدد ٦ سنة ١٩٨٠ص ٧ و ٨؛ حيث جاء فيه

«ولد الطيب بن محمد بن سعيد الصديقى سنة ١٩٣٧ بالصويرة من أب عالم وفقيه ومفتى [كذا]، صاحب كتاب: «إيقاظ السريرة فى تاريخ الصويرة». رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية وبقى فيها إلى أن بلغ السادسة عشرة من عمره حيث أغراه المسؤولون فى الثانوية ـ الفرنسيون آنذاك ـ بمنحة للذهاب إلى فرنسا ليقضى سنوات ثلاثًا للتدريب فى التكوين المهنى ليتخرج فيها بمهمة العمل فى اللاسلكى بالبريد، لكن، بعد استشارة والده فى هذا الشأن، نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح، ويثقف نفسه، وتأتى الصدف المواتية بإعلان فى الجرائد المغربية، بأن هناك تدريبا على «الفنون المسرحية» ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية فاختارها هى بالذات، وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسى بوضوح ولا المسرح، وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة 1954، ليلتقى فيه بعناصر مهمة فى المسرح المغربى؛ أحمد الطيب العلج ومحمد عفيفى.. ولم يكن من بينهم من كان يحسن اللغتين العربية والفرنسية إلا الصديقى، فاختاره الأستاذ الفرنسى أندرى فوازان بمساعدة نوك لترجمة بعض الدروس النظرية فى المسرح...) . ـ فى أول تدريب لفن الدراما فى المعمورة (٢)، بعدما تكونت أول فرقة محترفة (....) قام بدور حجا عوض الممثل العربى الدغمى (٣)، والذى تخلى عنه بسبب المرض، بعدما كان الدور المسند للطيب الصديقى دورا ثانويا... ـ استدعى لتدريب فى فرنسا بعدما نوّهت به الصحافة الفرنسية كأحسن ممثل من طرف Hubert Gignoux هوبير جينيو بمدينة «رين» إذ لم يكن ذهابه لدراسة المسرح كشخص، بل لدراسة تقنيات المسرح، حيث قدمه Hubert Gignoux لجان فيلار Jean Vilar والذى كان مديرا للمسرح الوطنى الشعبى بفرنسا T.N.P»

٤ ـ ٣

([... جامع الفنا، مسرح يتجاوب مع حاجيات جمهور شعبى تلقائى، حى]، هذا المسرح أو لنقل هذه المسارح ساهمت وتساهم باستمرار فى خلق، أو إعادة خلق مسرح وطنى، فكل أبحاثنا من سنة ١٩٦٥ مرتبطة بجامع الفنا، منذ مسرحية «ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب» سنة ١٩٦٥ إلى الملحمة التاريخية «نحن» التى أعددناها خلال صيف ١٩٨٦، كل أبحاثنا حول النص أو فى موضوع لعب الممثلين، أو بصدد الإخراج أو الديكور أو الملابس، أو التوابع، يزكيها جامع الفنا منبعها الأصلى ونعتبر هذه العناصر أساسية لأى عملية إبداعية، تريد أن ترتوى من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء بالناس» (مجلة الآداب البيروتية مرجع سابق، ص٧٨).

ـ ٥

تقتضى القراءة التأويلية التى نحن بصددها، الوقوف أولا على بعض الملاحظات التوضيحية؛ حيث تتعلق هذه الملاحظات بطبيعة المقاطع التى نعتمدها؛ كمدونة السيرة الذاتية المفترضة للطيب الصديقى من خلال مسار تجربته المسرحية، على أساس أن هذه السيرة هى مسرح الطيب الصديقى الذى وسمناه بـ «مسرح المثيل»، بمعنى أن السيرة ليست إلا التاريخ الشخصى الذى يتقاطع مع تواريخ أخرى، هى هنا تاريخ المغرب إن لم نقل تاريخ الثقافة المغربية، المعبر عنها بالإبداع المسرحى الذى هو وسيط شكلى، استطاع من خلاله الفنان الطيب الصديقى أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التثبيت هو ما يجعل تلقى هذه التجربة مفتوحا للأجيال القادمة، ويجعله عملية متكررة.

ثانيا: هذه المقاطع هى مقاطع مروية، مما يجعلها ـ من منظور علم السرد المروى ـ تمثل محتوى السرد.

ثالثا: طريقة إيصال المروى ـ وهو الذى يهمنا هنا من حيث المحتوى ـ يأتينا بواسطة راو آخر، وهذه التقنية فى الرواية هى نفسها التى نصادفها فى مقامات بديع الزمان الهمذانى والحريرى؛ حيث يتحدث أبو الفتح عن عيسى بن هشام، وأبو زيد عن أبى دلف. مما يجعل هذه السيرة تكتسى صفة التخفى، أو كما يقول فيليب لوجون «أنا» المتكلم هو ضمير الآخر، وهذه التقنية هى ما يعنى إمكان التشخيص. ولعل هذه التقنية فى الحكى هى ما جعل الطيب الصديقى لايتوجه إلى دراسة التشخيص فى معاهد الغرب، بل يتوجه إلى ساحة جامع الفنا بمراكش على أنه مكتبة وطنية، وجعله يتمثل المقامات بوصفها موروثا موحيا.

رابعا: المقاطع المكتوبة، وهى المقطع الأول والثالث، من هذه السلسلة تتراوح بين الحكى المتخفى وراء ضمير الغائب؛ أى المتحدث عنه، خاصة المقطع الأول. والأمر هنا يتعلق بصاحب السيرة. أما المقطع الثالث، وهو الأخير فى هذه السيرة، فإنه يتم بضمير المتكلم؛ لأن المحتوى هو البرنامج المسرحى فى مشروع السيرة؛ أى أنه يتحدث عن الوجه الثانى من السيرة أى عما تحيل إليه، بل هو موجد السيرة نفسها: المسرح الوطنى الشعبى، والمسكوت عنه فى هذا المقطع هو صاحب السيرة.

ـ ٦

بعد هذه الملاحظات التوضيحية فى كيفية رواية السيرة الذاتية للطيب الصديقى، نتقدم فى قراءتنا التأويلية من الافتراضات التالية:

٦ ـ ١

نفترض أن العلاقة المشار إليها فى السيرة الذاتية للمبدع ولتجربته المسرحية، حيث نكون أمام مسرح المثيل، «قائمة على الوجود الإنسانى المشروط بلحظة

تاريخية معينة، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه»*؛ حيث لاتكون هناك أية أولوية مسبقة في عملية المعرفة؛ لأن كلا من الذاتي والموضوعي يكون في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية، التي فيها الممارسة. وهذه الممارسة، هنا، هي المعرفة، بهذا نستطيع تلمس هذه العلاقة بين السيرة الذاتية والتجربة المسرحية للطيب الصديقي، وبالتالي تعديل تصورنا لطبيعة هذه التجربة التي تنتمي للفن من حيث هو معرفة وإدراك.

٦ ـ ٢

نفترض أننا، في هذه المقاطع التي هي مقاطع من سيرة ذاتية، أمام مروي، وقد رأينا أنه محتوى السيرة، حيث لاحظنا أنه يروى عن طريق راو آخر. وهذا أسلوب يتضمن المزيد من الإثارة والتشويق، إلا أنه يعطي إمكاناً أكثر لقابلية التشخيص، وهذا ما سبقت الإشارة إليه بقرب السيرة الذاتية من التأثير الدرامي. إلا أن السيرة الذاتية المروية هنا إحالة، في المقام الأول، للإجابة عن سؤال يتعلق بموضوع التجربة المسرحية للطيب الصديقي، كأنه يرى أو يستلهم هذا الجواب من سيرته الذاتية.

٦ ـ ٣

ربط سبب الاهتمام بالمسرح، والافتتان به، بالمصادفة؛ وهي مصادفة تحيلنا كذلك إلى نوع من الانفلات من النية والقصد، بل هي مصادفة تحيل إلى تلبية نداء واجب، كأن هذا النداء، يلح في الوفاء بالنذر، ونعود هنا لذلك الطفل الذي كان في سن السادسة، وأقسم أن يصبح في يوم ما جزءا من شخصيات ساحة جامع الفنا التي هي المسرح الوطني.

المصادفة، إذن، هي حالة التماس بين الرغبة والمنع، الرغبة من حيث هي طموح ذاتي ونذر يقتضيه الواجب العلوي للوطن، وهنا تحضر الإرادة العلوية بوصفها مصادفة لتلبية الدعوة على شكل استسلام، وهو استسلام مزدوج، يأتي متدرجا من الأب للابن والعائلة كلها، ويصبح المسرح هنا ليس مسرح المثيل؛ بل هو شجرة النسب؛ حيث نعطي للمسرح بعده الثقافي، باعتباره قيمة ثقافية وحضارية. وقد سبقت الإشارة في إدراجه نوعا من المعرفة في عملية الإدارك. أما الاستسلام، فهو إعلان للدخول في التجربة المسرحية رغم وجود ما يبدو أنه يحول دون ذلك؛ مانع الأب، الذي هو فقيه عالم وصاحب كتاب (إيقاظ السريرة)، حيث يكون سبب هذا المنع هو معارضة لثقافة الآخر، الذي هو المستعمر. ونلاحظ في جدل الرغبة والمنع هذا، لحظتين من عمر صاحب السيرة؛ النذر في سن السادسة، والاستشارة في سن السادسة عشرة؛ ومن هذا الجدل يأتي مبرر المغامرة الذي هو كذلك وليد الصدفة:

إعلان الجرائد عن تدريب في فنون المسرح، وفي فترة اتخذت للراحة، وهي سنة التثقيف والتكوين الذاتيين، كأنها فسحة للقفز خطوة باتجاه الوفاء بالنذر، الذي ليس إلا الرغبة الجمـوح. وهنا نلاحظ أن هذه الخطوة تتم بمنطق التثقيف والتكوين نفسه؛ حيث يكون الاختيار هو الهندسة المسرحية وما يمكن أن يوحيه مصطلح «هندسة» من معاني البناء، وعملية البناء دلالة صريحة على معانيها التي تؤخذ في شرطها التاريخي؛ مشارف الاستقلال/ استقلال المغرب [٥]؛ إذ تكون تلبية الدعوة هي استسلام لواجب تفرضه المرحلة التي سيدخلها المغرب، هي مرحلة البناء وإعادة البناء. وهنا يلتقي استسلام الأب المانع، واستسلام الابن للوفاء بالنذر، وهو التقاء بين الديني والوطني؛ أليس الأب فقيها وعالما، حيث تكون الصيغة الملائمة لهذا الالتقاء هي السلفية الوطنية، ثم أليس المسرح قيمة ثقافية وحضارية، مما يجعله أقرب إلى عالم الأب؟!.

٦ ـ ٤

هذا الافتراض يرجع بنا إلى الافتراض السابق، وهو شرط الضمانة للدخول في التجربة؛ حيث لايتم

الاستسلام ـ الذى يمثل الوفاء بالنذر، إضافة إلى كونه يرقى لدى الأب إلى حد الواجب ـ إلا من باب التسليم بالأمر الواقع، بل لامتلاك أمر هذا الدخول الذى هو هنا مفتاحه، فضلا عن الرغبة فى ذلك؛ إذ يكون هذا الامتلاك هو لغة الداعى، وتصبح اللغة هنا إطارا للعيش فى الراهن، أى «مسكنه» على حد تعبير هيدجر، بدءا من لحظة وعى الإنسان الذى يحقق وجوده، من خلال فهم التاريخ والفن حسب هذا الوعى، كما أن اللغة هى سكننا فى الوجود!

وفى هذا الإطار الواضح، نجد الصدفة مرة أخرى تلعب دورها، والمفهوم الذى نعطيه للصدفة هنا هو كونها حالة من حالات الفهم، البشرى للظواهر**.

والظاهرة التى أمامنا هى تجربة المبدع الطيب الصديقى، وقد رأينا أنها لاتخرج عن كونها تجربة حياة، وفى المثال الآتى سيتضح دور الصدفة:

«فى أول تدريب لفن الدراما بالمعمورة، بعد ما تكونت أول فرقة محترفة... قام بدور جحا، والذى كان يقوم به الممثل العربى الدغمى، حيث جاء هذا التعويض بعد مرض هذا الأخير....»

وفى المقطع الثانى نجد دور الصدفة متمثلا فى كونه الوحيد الذى كان يحسن اللغتين: العربية والفرنسية، وفى المقطع نفسه نجد أن صدفة لعب دور جحا، وصدفة كونه الوحيد فيمن يحسن اللغة الفرنسية ستكون سببا فى تقديمه من طرف هوبير HUBERT لجان فيلار مدير المسرح الوطنى الشعبى بفرنسا.

إذن النذر والممانعة والصدفة لعبت جميعها دورها الأساسى فى صوغ هذه التجربة المسرحية، بل هى أدوار التجربة ومراحلها، التى أتت كعتبات لدخول رحاب المقدس، الذى هو المسرح والمسرح بمعناه العام، حيث سنركز هنا على الخشبة؛ بيت التقاء الأرواح فى «العشاء الأخير»[٦]، انطلاقا من نقطة بشبه جزيرة على المحيط الأطلسى [٧]، مرورا بساحة جامع الفنا بمراكش، وفاس، واسطنبول، وتمبكتو، رجوعا إلى نقطة شبه جزيرة موكادور: إنها دائرة التجربة ومسار حياة متواصل.[٨]

٦ ـ ٥

نعود إلى ممانعة الأب: التى تصبح ـ بعد تبيّن النذر والصدفة بوصفهما لحظتين فاصلتين وحاسمتين، ـ مؤثرة فى خوض التجربة التى هى حياة : صبى فى السادسة من عمره، يحسم فى لحظة انبهار بنذر نفسه للخيال، وفتى يافع فى سن السادسة عشرة يحظى بما تمن عليه الصدفة كلحظة إشراق، لإبراز الظاهرة رغم الممانعة التى هى ذريعة لحمل الأب للانفتاح على ثقافة الآخر، والتى ستصبح هى ثقافة المثيل. والأب هنا ليس إلا ذلك الفقيه والعالم صاحب كتاب «الإيقاظ»، والإيقاظ يتعلق بالسريرة التى يرتبط بها معنى الاستشارة التى لم يمهلها النذر. بل عجل بها وعجل فى الوقت نفسه بوجود مسرح المثيل الذى هو مسرح الطيب الصديقى، الذى سيرتبط بالتوجيه العام للثقافة المغربية، وإلا ما معنى أن تظل ثمانية قرون من التمرين اليومى لخمسة وعشرين مسرحا فى ساحة جامع الفنا[٩] وهى مكان النذر الأول، وهذا الارتباط بين وجود مسرح المثيل وذريعة الأب، التى نجدها فى التقاء ممانعة هذا الفقيه السلفى، بما ارتبطت به السلفية المغربية بوصفها تياراً فى الحركة الوطنية، حيث باركت هذه الحركة المسرح وانخرطت فيه، وهذا على الأقل ما يطلعنا عليه تاريخ المسرح المغربى فى ارتباطه بمدارس النهضة، وهى مدارس أنشأتها الحركة الوطنية، وفى ارتباطه بمحاولة محو كل ما يتم تعلمه فى الغرب/ فرنسا، حيث يكون التعلم/ التكوين ذا بعد تقنى محض، وليس التشخيص المرتبط بالجسد والكيان المسكون بشطح دائم، لم أليس الجسد هو مكان العبادة، بامتياز: الوضوء، الركوع، السجود....؟

وعملية المحو ونسيان ما تعلمه، هى وصية جان فيلار الأخيرة للطيب الصديقى. إلا أن الطيب الصديقى يفضل

أن يرويها لنا بلسان علم آخر من أعلام المسرح الفرنسي، هو جاك كوبو الذي يعتبر المسرح قائما على الراوي، ويدعم قوله هذا بالإحالة إلى الفنان دي لاكروا، الذي سبق له أن رسم لوحات لوجوه مغربية وجزائرية وتونسية في زيارة لشمال أفريقيا. ولعل هذه الإحالة تريد إبراز الاكتشاف السابق لفرجات جامع الفنان، وأهمية الشخصية الوطنية التي لم ننتبه لها نحن أبناءها.

٦ـ ٦ ـ١ الافتراض الأخير نصل فيه إلى تأويل فتوى الأب بتخصيص سنة للراحة، للتأمل، ثم للتكوين والتثقيف، أي الامتلاء، ثم وصية جان فيلار في لحظة وداعه الطيب الصديقي بعد انتهاء فترة التكوين، التي جاءت بعد سنوات من سنة التأمل والتكوين والامتلاء، ووصية جان فيلار هاته يركز فيها على النسيان، بما هو المحو، والرجوع إلى البياض، أي لحظة الصفاء لأن في المغرب ما يكفي من الامتلاء، وهذا ما دعت إليه فتوى الأب بعد سنوات الدراسة في الثانوية الإسلامية. أليست هذه الدعوات إلى الالتفات لما يجري حولنا؟ وهنا تحضرني حكاية الحكيم الصيني مع أبنائه الثلاثة، وأعتبرها مرتبة أخرى في تأويل مسرح المثيل.

تقول الحكاية: كان لحكيم صيني ثلاثة أبناء ذكور، وأراد اختبارهم أيهم أصلح لائتمانه على أسرار المهنة، فناداهم كل واحد على حدة، حيث كان يعرض عليه جرة، ويطلب منه صيانتها، والاعتناء بها مدة أسبوع، وفي نهاية الأسبوع يرجع إليه الجرة أحسن مما أعطاها له الأب، حتى كان دور الابن الثالث الذي ما أن تسلم الجرة واستمع لشروط الأب، حتى نظر إليها جيدا فوجدها هي الجرة نفسها التي تسلمها أخواه، فرفعها إلى أعلى ورماها فانكسرت، عندها ابتسم الأب، وقال: أنت من سألقنه أسرار الحكمة.

-٧

نفترض أن المدة التي استغرقها الطيب الصديقي في التكوين والتأمل، والتي هي فترة «التربص»، حيث يستغرب بطريقة مسرحية من استعماله هذه اللفظة (الحوار الإذاعي[١٠])، ومعنى التربص فيه تحين الفرص، بعد الاستعداد والتهيؤ، وقد رأينا أنه تهيؤ ينطوي على نوع من الهيبة والخشوع للدخول في تجربة، وهذا ما يجعل الدهشة والتعجب يتبادران إلى الذهن، كلما نطق بلفظ «التربص»، ؛ إذ هو لفظ دال على حالة شعورية لما هو مقبل عليه بعد هذا التداعي في الاستطراد. نعود إلى الفترة التي استغرقها الطيب الصديقي في التهيؤ، وهي عشر سنوات من سنة١٩٥٤ إلى١٩٦٤ ، باعتبار أن مسرح المثيل، لم يكن إلا في حدود سنة ١٩٦٥ ، وهنا نعود إلى المقطع الثالث من السيرة الذاتية، وهذا المقطع ـ فيما نرى ـ حافل بما اعتبرناه، ندرا، وهذه التجربة هي تجربة المسرح الوطني الشعبي، حيث سنلاحظ أن ما سيليها هو مجرد تنويع للتشخيص المغربي، والديكور، والملابس، وطريقة الإلقاء، كما أن سنة ١٩٦٤ هي سنة تكسير جرة جان فيلار بكل تبعاتها وهنا يلتقي ذو اللسانين ـ أو كما ينعته عبدالكبير الخطيبي في كتابة «عشق اللسانين Amour Bilingue أو عاشق اللسانين» - بلحظتي الممانعة والرغبة، إذ ينتفي أي معنى للفرانكوفونية فيما يدعه الطيب الصديقي، بل هو انفلات من اللغة التي رأينا أنها هي التجلي للعالم على حد قول هيدجر؛ حيث تكون اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان، وبذلك ينفتح الإنسان على العالم خلال اللغة وبها، وهذا على الأقل ما تحمله مسرحية (خلقنا لنتفاهم)[١١]

-٨

وفي معنى تكسير الجرة، نعود إلى إعلان الجرائد الوطنية سنة ١٩٥٤ عن تدريب الفنون المسرحية، وخصوصا فن الهندسة المسرحية. وقد كان هذا التدريب تحت إشراف أندري فوازان Andre Voisin ، الذي نجده ـ في دراسة بعنوان «تجارب المسرح الشعبي في المغرب»

*** - يقترح نموذجا مخالفا للهندسة المسرحية والكتابة المسرحية، بما يساير معطيات تجارب المسرح الشعبى بالمغرب، وهو لا يوعز عدم التجاوب معه إلى مشكلة اللغة بل بربطه بعصور المغاربة للمسرح الذى يحمل إليهم[12].

- ٩

وتعليقا على هذا الاستشهاد، نسوق تصريحا للطيب الصديقى يبرز فيه معنى النسيان والمحو، والتوجه نحو الامتلاك، كما أن هذا التصريح يظهر طريقة اشتغاله المسرحى وكيف يتصور قيام مسرح وطنى، إذ لن تكون هذه الوطنية إلا منطلقا نحو القومية وبالتالى العالمية، الشيء الذى يجعل المسرح بالفعل مرتبطا بالتجربة الإنسانية، وفى هذا الصدد يقول الطيب الصديقى :

«نريد أن نؤسس تجمعا مسرحيا يعيش من أجل المسرح مستقيأطاقته الحيوية من اتصالاته الشعبية فى الثقافة للمنشطين والشباب الذين تجمعهم هموم خدمة ثقافة الوطن، وإرادة التضحية روحا وجسدا من أجل المسرح، حيث يتم تكوينهم على جميع المستويات بانتظام، ولهذا الغرض لابد من منظورين: هما الغوص فى التقاليد الشعبية والانفتاح على التبادل مع الخارج... ولا يمكن للمغرب أن يكون بلداً مستورداً للثقافة فقط، إذ من المحتم عليه أن يظهر ويفرض ثقافته فى كل مكان، حيث تتصادم الثقافات الوطنية، على أن يتم ذلك بوسائله الخاصة»[13].

إذن إذا كان أندرى فوازان قد أثبت تجربة المسرح الشعبى بالمغرب واعتباره مرجعا لكل معايير مسرحية أخرى، فإن الطيب الصديقى ذهب بعيدا فى ترسيخ هذا المسرح وإعطائه محتواه الوطنى والقومى والإنسانى العام من تاريخية التجربة الثقافية بالمغرب، ولم يتأت هذا إلا بوازعين كما أسلفنا القول:، وازع الأب الممانع فى رغبة وطموح، وحمل الابن على اكتشاف المسارح الوطنية الشعبية بساحة جامع الفنا، ووازع الصدفة التى لعبت دورها فى إثبات مسار تجربة مسرحية هى - آخر الأمر - مسار سيرة ذاتية، حيث كان مفعول تأثيرها الدرامى لصاحب السيرة الذى حددناه، بمسرح المثيل.

-١٠

بعد هذا التحديد نتساءل مرة أخرى عن علاقة الطيب الصديقى بساحة جامع الفنا، هذه العلاقة التى تنعكس على أعماله المسرحية كأنها وشم على جسده بما هو جسد مسرح المثيل، وفى هذا المنحى نجده يؤكد هذه العلاقة مرة أخرى[14] وبالضبط فى تقديمه لمسرحية (الشامات السبع)[15] حيث يعتبر هذا التقديم بمثابة سيرته الذاتية المتمثلة فى شخصية يونس الراوية، وهذا الاسم ينحت بقدسية تامة: ارتباطه بنبى الله يونس من جهة، وبما تمثله هذه الشخصية المقدسة فى المتخيل الشعبى (قصته مع الحوت والبحر)؛ الشئ الذى يضفى عليه بعدا أسطوريا .

كما أن الوجدان الشعبى يضيف إلى هذه القصة الكثير، ولعل هذا الترابط بين القدسية والأسطورية، جزء مما يفرضه الدور الذى تلعبه الأساطير فى العالم، إذ دونها سيصبح العالم فى ضجر[16].

الإحالات والهوامش:

١ - المدينة الصغيرة هى مدينة الصويرة على المحيط الأطلسى، وتبعد عن مدينة مراكش بـ ١٧٠ كليو مترا،

٢ - المعمورة غابة توجد قرب مدينة الرباط، ويوجد بها المركز الوطنى للشباب، التابع لوزارة الشبيبة والرياضة، حيث تنظم التداريب التكوينية فى المسرح. وقد ارتبط اسم هذه الغابة «المعمورة» باسم الفرقة الوطنية للمسرح التى تعرف بـ «فرقة المعمورة» وقد حلت هذه الفرقة سنة ١٩٧٤.

٣ ـ العربي الدخمي من الممثلين المسرحيين الأوائل بالمغرب، وقد توفي (رحمه الله) سنة ١٩٩٤ بالرباط.

٤ ـ جان فيلار، بالإضافة إلى كونه مديرا للمسرح الوطني الشعبي الفرنسي، فإنه من مؤسسي مهرجان افينيون المسرحي، كما أن له مساهمة كبيرة في علاقة الجمهور بالمسرح في فرنسا، الشيء الذي ساعده على تقديم نموذج عملي ومتقدم للجماعات الهلية بفرنسا وللمقاولات المسرحية، التي تسعى إليها مجموعة من الممثلين المسرحيين المحترفين؛ حيث أفادت هذه الخبرة في نوعية العروض المسرحية المقدمة، وذلك تبعا لنوعية الجمهور الفرنسي، الذي لم يعد ذلك الجمهور الذي اعتاد ارتياد الفرجات العامة، ويتمثل هذا الإجراء في «تسعيرة» العروض المسرحية ونوعية التعاقدات بين الشركات المسرحية والجماعات المحلية المشرفة على هذه المسارح. وتتويجا لهذا المجهود كان السعي إلى التفكير في إقامة مهرجان افينيون بضواحي حي باريس.

وتتمثل تجربة الطيب الصديقي في مضمار استقطاب الجمهور للمسرح، في بداية إدارته للمسرح العمالي التابع للاتحاد المغربي للشغل، بعدها إدارة المسرح البلدي بالدار البيضاء. كانت تشرف عليه الجماعة الحضرية لهذه المدينة آنذاك (١٩٦٥ إلى ١٩٧٦). وخلال هذه الفترة، كان مشروع «مسرح الناس» الذي ارتأى له خيمة متنقلة لتقديم عروض مسرحية في المواسم والأسواق؛ حيث كان التفكير كذلك في تنظيم المهرجان المسرحي «الجزيرة» بمدينة الصويرة.

٥ ـ تم استقلال المغرب سنة ١٩٥٦.

٦ ـ مسرحية (حفل عشاء le diner de Gal'a) للطيب الصديقي، وفيها يحكي عن هدم المسرح البلدي بالدار البيضاء.

٧ ـ مسرحية الشامات السبع هي عبارة عن سيرة ذاتية للطيب الصديقي والمتمثلة في شخصية يونس الزاوية، ويعتمد في كتابة هذه المسرحية على ثمانية عشرا سطرا ولم يقدم منها إلا ثلاثة عشر سطرا .

٨ ـ يمكننا اعتبار مسرحية الشامات السبع سيرة ذاتية للطيب الصديقي.

٩ ـ ساحة جامع الفناء ساحة عمومية توجد وسط مدينة مراكش، وتعرف بوجود مجموعة من الحلقات/ الحلاقي، تقدم بها «فرجات» مختلفة بحيث تمثل كل حلقة فرجة تنتمي لإحدى القبائل المغربية، ويبلغ عدد الحلقات في اليوم أكثر من عشرين حلقة، الأمر الذي يتيح أكثر من عشرين فرجة تقدم في مسارح دائرية بالهواء الطلق. وهذه الاستعارة هي التي يستوحيها الطيب الصديقي في حديثه عن هذه الساحة؛ حيث يسميها في تقديمه لمسرحية الشامات السبع بـ «مسرح الشارع» (ص ١٠).

١٠ ـ حوار إذاعي في برنامج «الريشة والقناع» بثته الإذاعة الوطنية بالرباط ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ١٩٩٣.

١١ ـ مسرحية خلقنا لنتفاهم للطيب الصديقي قدمها سنة 1993 باللغة الفرنسية.

١٢ ـ أندري فوازان؛ تجارب المسرح الشعبي في المغرب ـ ص 49.

le Lieu thératral tans la société moderne éditions du centre national de la recherche scientifique 'a PARIS 1988.

١٣ ـ الطيب الصديقي، مجلة الزمان المغربي عدد ٧١٦ السنة الثالثة، ربيع سنة ١٩٨١ ص ٨٤.

١٤ ـ المرة الأولى كانت في الإجابات التي قدمها عن أسئلة محاورية، وهذه المرة قدمها على أنها معلومات في تقديم مسرحية الشامات السبع.

١٥ ـ انظر مسرحية الشامات السبع للطيب الصديقي، ص ٨ وما بعدها.

* ـ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٤٣.

الطبعة الثانية أيلول ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

** ـ دين كيث سايمنتن، العبقرية والإبداع والقيادة، ص ٣٠١، كتاب عالم المعرفة الكويت، عدد ١٧٦ بتاريخ غشت ١٩٩٣، ترجمة د. شاكر عبد الحميد.

١٦ ـ مسرحية الشامات السبع، ص ١٠.

le lieu théâtral dans la société moderne éditions C.N.R.S. - PARIS 1988 p. 83.

*** ـ

**** ـ تعتبر كل الأعمال التي قدمها الطيب الصديقي منذ سنة 1954 إلى سنة 1964، أعمالا مقتبسة أو مترجمة؛ حيث عمل فيها أولا ممثلا أو مخرجا وسينوغرافيا، ولم يستقل بتجربته المسرحية بوصفه مؤلفا ومخرجا وممثلا وسينوغرافيا إلا بعد أن أصبح مديرا للمسرح البلدي بالدار البيضاء سنة 1965، وهي الفترة التي يسميها بفترة البحث في التمثيل والأداء والديكور والملابس والفضاء المسرحي الذي يستمد مقوماته من التقاليد الشعبية في فنون الفرجة الموسومة عنده بفنون الاحتفال، على غرار ما ذهب إليه يوسف إدريس في الفرافير وعبد الرحمن عرلوس على مستوى آخر

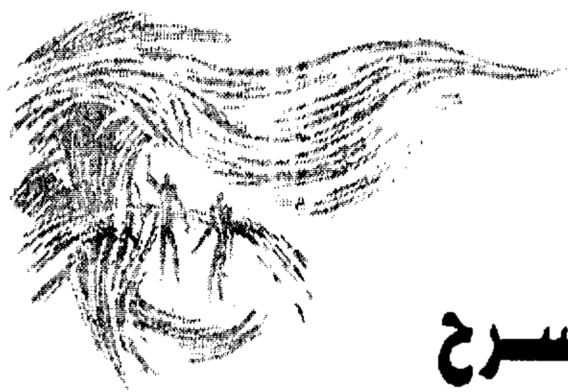
المراجع:

المكان المسرحي في المجتمع الحديث، مجموعة من المؤلفين منشورات المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي باريس ١٩٨٨.

ــ الشامات السبع، مسرحية للطيب الصديقي، منشورات إيديف سنة ١٩٩١ الدار البيضاء.

ــ مجلة الآداب البيروتية، عدد ١/٢، يناير / مارس السنة ٣٥ سنة ١٩٨٧.

ــ مجلة الأقلام العراقية، عدد ٦ سنة ١٩٨٠.



مسرح سعد الله ونوس

فخرى صالح *

إلى سعد الله ونوس فى محنة مرضه

١ـ

يقدم مسرح سعدالله ونوس مثالا على الانتقال من مسرح الأفكار إلى المسرح التعليمى الذى يضع هدفا أساسيا له، يتمثل فى إشراك الجمهور فى الفعل الماثل على الخشبة. ولا يعنى هذا أن عملية تطور الكتابة المسرحية لدى الكاتب المسرحى السورى قد اتخذت خطا تصاعديا فيما يتعلق بعملية الانتقال من مسرح يصلح للقراءة إلى مسرح تعد فيه الرؤية الإخراجية، وحركة الممثلين على المسرح ، والمشاركة الفعلية التى يسهم بها الجمهور، جزءا لا يتجزأ مما يقصد المؤلف المسرحى أن يحققه من معنى فى مسرحياته. فلقد أملت ظروف كتابة المسرحيات على سعد الله ونوس ـ وكذلك معرفته بتقنيات المسرح وأشكاله والقفزات التاريخية التى حدثت فى النوع المسرحى ـ شكل مسرحياته. ونحن نلحظ فى أعماله الأولى التى تمثلت فى المسرحيات القصيرة، التى نشرها فيما بعد فى كتابين اثنين (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) و (فصد الدم ومسرحيات ثانية)، اهتماما بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التى تحدرت إليه من قراءاته الوجودية، بصورة أساسية، حول معنى الوجود الإنسانى وطبيعة السلطة، وهى أفكار ستتكرر فى أعماله التالية عملا بعد عمل، رغم اختلاف الصيغ وطرق التعبير عن هذه الأفكار من خلال بناء الشخصيات والتقنيات المسرحية التى استخدمها.

لقد كتب سعدالله ونوس مسرحياته القصيرة فى السنوات الأولى من الستينيات، أى قبل نشوب حرب يونيو (حزيران) عام ١٩٦٧، ولم يكن حتى ذلك الحين قد ذهب إلى الدراسة فى فرنسا أو اطلع بعد على مسرح بريخت الملحمى الذى كان له أعمق التأثير على نظريته فى المسرح، ورؤيته دور المشاهدين والعلاقة التى تربط الخشبة بالصالة، وكذلك على بعض نصوصه الأساسية

* ناقد مسرحى، الأردن.

التى كتبها فيما بعد. وهو يشير فى حوار أجراه معه الناقد المسرحى فؤاد دوارة إلى أنه حين كتب مسرحياته القصيرة كان يكتب «مسرحيات للقراءة»، وأنه ظل فترة طويلة يكتب مسرحيات وليس فى ذهنه «أى تصور لخشبة المسرح»[1]. ومع ذلك، فإن تلك المسرحيات الذهنية يمكن أن تمثل على الخشبة عبر إعادة صياغة وصف المشاهد وتقديم رؤية إخراجية تناسب مسرحيات ونوس القصيرة، التى كتبت من أجل توضيح مجموعة من الأفكار التى تلح على مسرحه فى جميع مراحله؛ أقصد تلك الأفكار التى تتناول معنى الإنسان وطبيعة العلاقات التى تربط ما بين البشر والطبيعة التحكمية للسلطة، التى أعتقد أنها الفكرة الرئيسية التى ظلت مسيطرة فى أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى العمل الأخير الذى كتبه (طقوس الإشارات والتحولات).

تقوم مسرحية (بائع الدبس الفقير)[2] على فكرة أساسية هى «أن طبيعة المؤسسة الأمنية طبيعة جوهرية» لاتتغير رغم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المسرحى موظفاً لخدمة هذه الفكرة. إن ونوس، رغم حداثة تجربته فى الكتابة المسرحية، يستطيع فى هذا العمل المسرحى القصير أن يقدم عملاً مشوقاً قادراً على جعل المشاهد يتحد مع شخصية بائع الدبس الفقير «خضور» والتعاطف معه. إن خضور الذى يبيع الدبس وينتظر أن تضع زوجه مولوداً جديداً يقع فى حبائل المخبرين الباحثين عن فرائس جديدة، رغم أنه شخص لا تعنيه السياسة ولا يهمه فى هذه الدنيا إلا الحصول على رزق عياله. وتضم المسرحية، بالإضافة إلى شخصية خضور، شخصيات المخبرين متغيرة الأسماء والمتطابقة فى الوظيفة، كما تضم جوقة من التماثيل التى تقوم بوظيفة الكورس فى المسرح اليونانى، منبهة الجمهور إلى المعنى الذى تفيد به الأحداث.

شخصية خضور الساذجة تنسحب بعد سجنها للمرة الثانية إلى الداخل شيئا فشيئا، ولكن الحذر الشديد الذى تتمتع به لا يفيدها. إننا إزاء شخصية سلبية عاجزة بسبب الجهل والانغماس فى عملية البحث عن لقمة العيش. ورغم أن المؤلف ينسى فى بعض الحوارات التى يضعها على لسان هذه الشخصية، المستوى الثقافى لها، فإن خضور هو مثال الشخص العاجز عن الدفاع عن نفسه بسبب قوى القهر والاستلاب التى تعاقبه على ما لم يفعله، وعدم قدرته على فهم الواقع من حوله. فى الصفحات الأخيرة من المسرحية يردد خضور مرتين كلاما عن النسر الذى ذاب جناحاه[3]، فى إشارة إلى أسطورة إيكاروس الذى يذوب جناحاه بسبب حرارة الشمس اللاهبة. إن الإحالة إلى الأسطورة اليونانية الشهيرة تختزل المعنى الذى قصد ونوس إسباغه على الأحداث فى مسرحيته، كما أن رؤية الكاتب فى (مأساة بائع الدبس الفقير) شديدة القتامة، سواء فى معالجته شخصية خضور أو تصوره كيفية موته على يد المسوخ غير البشرية فى نهاية المسرحية. وعلى الرغم من عدم توافق الإشارة إلى إيكاروس مع العالم الثقافى لشخصية خضور، فإن تركيز الكاتب على الطبيعة الذهنية لأعماله المسرحية فى تلك الفترة التى كتب فيها مسرحياته القصيرة يجعل من الشخصيات مجرد ناقل للأفكار التى أراد الكاتب إيرادها على ألسنتها وشخصية خضور هى المعبر عن أفكار الكاتب، إضافة إلى جوقة التماثيل التى يتهشم الواحد منها بعد الآخر كلما وقع الظلم على خضور، وتختفى من على خشبة المسرح عندما تظهر المسوخ وتطأ بأقدامها، غير مبالية، كيان خضور الهزيل المتهاوى، وتتركه ميتاً بلا جسد سوى سائل أصفر يبقع الأسفلت، فى إشارة غير مباشرة إلى «صرصار» كافكا.

تقوم الجوقة بتعديل موقفها مما يجرى، وهى الجماعة الوحيدة فى المسرحية التى يطرأ تغير إيجابى على موقفها. إن خضور يبقى على سلبيته حتى وهو يموت ميتته الشنيعة دوساً بأقدام المسوخ. أما جوقة التماثيل التى

تتهشم، فى إشارة خوف أو تعاطف، فإنها تنشد فى نهاية المسرحية:

«اندثر.. اندثر..

وتحطمت تماثيل أخرى..

وفى ضمير الساحة لاتزال حكايات لم ترو

حكايات عن بائع البرتقال.. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه.. عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة.. عن السكرتيرة الجميلة..

وطفل الحضانة لم تحمه الحداثة

كلا.. كلا.. ليس نعاسكم ما يقتل فى الحلوق الكلمات

لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب

الخوف.. الخوف والريبة

لكن لا تلحوا..

كل الحكايات متشابهة

وثغرات التفاصيل الصغيرة

تسدها الخيالات الذكية.

صمتا.. صمتا.

ما نحن إلا تماثيل فى الساحة

نحن الناس الذين كانوا (يسدل الستار)

والذين ليسوا الآن» (ص:٤٢).

يتضح لنا، فى هذا النشيد، حضور الموقف العبثى الأول لجوقة التماثيل، التى تتحطم واحدا بعد الآخر خوفا ورعبا وتسليما بقدر البشر وقدر التماثيل التى هى نسخ عن البشر وتمثيل لواقعهم، جنبا إلى جنب مع الإشارة الحية إلى قدرة التماثيل ـ البشر على التهشيم والضرب. تلك، إذن، هى بقعة الضوء الوحيدة وسط هذا القتام الذى ينتشر فى هذا العمل المسرحى الأول لسعدالله ونوس.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) هى امتداد للمسرحية السابقة. الأحداث تقع فى الساحة نفسها، وما يوحد المسرحيتين ويجعل الثانية امتداداً للأولى هو حضور الجوقة على صورة تماثيل أربعة ووجود المخبر الذى يصبح هو الحاكم الآن، من يغتصب خضرة بعد أن أوقع فى المسرحية السابقة بخضور وأدى إلى موته.

تبدأ المسرحية بلافتة تقول مايلى: «ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ»، فى إشارة إلى ضرورة الإفادة من أحداث التاريخ لاكتساب قدر من مقاومة الظلم الذى وقع على بائع الدبس الفقير فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى يقول الكاتب فى وصفه للمشهد: إن أحداثها تفضى إلى أحداث المسرحية الحالية. إن استخدام اللافتات المسرحية والحكم والإشارات سوف يصبح جزءاً من مسرح سعدالله ونوس فى مرحلته التالية، لكن اللافتة التى أشرنا إليها تنبئ بما ستصير إليه تجربة الكاتب المسرحية.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) قراءة للواقع السياسى بصورة مواربة، إشارة إلى ولادة دولة المخبرين ثم موتها وعودتها إلى الحياة مجدداً. المخبر الذى رأيناه فى المسرحية السابقة يبحث عن فريسة يمسك الآن بمقاليد السلطة ويحاول الاستيلاء على جسد خضرة الذى استباحه الحكام السابقون الذين خلفهم حسن واستولى على السلطة من بين أيديهم. إن خضرة التى تحمل بعدا رمزيا، ويمكن اختزالها بصورة من الصور إلى الوطن الذى اغتصبه الحكام، وصولا إلى الحكام ـ المخبرين، تدخل ملكوت الجنون، ورغم ذلك ترفض أن تغتصب

مرة أخرى من قبل الحاكم - المخبر الجديد الذى يهدد باجتثاث الرغبة فى التمرد قبل ولادتها. ملامح الحاكم الجديد تشبه ملامح المخبر «حسن»: وجهه متطاول وذقنه كلبية (ص: ٥٤)، وهو يصف نفسه بأنه قادر على «اختلاس الخواطر قبل أن تتشكل»[٤] (ص: ٦٠).

تتطور شخصية المخبر فى هذه المسرحية للتطابق مع شخصية الدكتاتور الذى يموت فى النهاية، بفعل إصرار غريمه الغامض على إرسال رسول إليه على هيئة صبى لا يشعر بالألم عندما يمثل به الحاكم - المخبر ويقطع لسانه مرة بعد مرة ثم يقتله ليعود إلى الحياة بعد كل مرة يقتله فيها. والميتة التى يختارها الكاتب للمخبر هى الموت بالحكة، إذ يحك الحاكم - المخبر جلده إلى أن يتساقط لحمه قطعة قطعة على المسرح. إن هذا المشهد غير المتوقع يرمز إلى تصاعد غيظ الدكتاتور الصغير من قدرة الصبى مقطوع اللسان على الثبات فى وجه التعذيب، ثباتا لا يوحى بأنه من البشر، وقدرته على الكلام وإيصال الرسالة مع تكرار استئصال آلة الكلام لديه. وللحقيقة، فإن شخصية الصبى تظل غامضة، إلا إذا فسرنا المسرحية تفسيرا غيبيا، بمعنى أن الخلاص يتنزل من قوة علوية، وهناك إشارات يمكن الاستناد إليها فى المسرحية لتقديم هذا التفسير الميتافيزيقى للعمل. تقوم جوقة التماثيل، التى بقى منها أربعة تماثيل، الآن، بالتعليق على كلمات المخبر المتغطرس ومحاولته استمالة خضرة إليه، و «تزحف من لدن التماثيل دمدمة غامضة النبرة بلا اتجاه: الرب يبصر..» (ص: ٥٧)، فيقوم الحاكم - المخبر بتحطيمها واحداً بعد الآخر.

يوضح هذا التضافر بين ما تنطق به التماثيل من كلمات، وما تعبر به من احتجاج على الوضع الكابوسى الذى يعيشه الناس فى ظل استبداد السلطة وعنفها ودمويتها، وماتمثله شخصية الصبى - الرسول المجهول الذى يرسله كائن علوى مجهول يطلق على الحاكم - المخبر كذلك نملاً غير مرئى يأكل جسمه قطعة قطعة، الرسالة الميتافيزيقية للمسرحية التى تحاول أن ترد على الاستبداد الذى دفع الناس إلى ملكوت الجنون باستقدام خلاص علوى للبشر. وليست قيامة التماثيل، فى نهاية المسرحية، إلا تعبيرا عن هذا الخلاص وعودة الحياة إلى التماثيل الرمزية بعد زوال الاستبداد والظلم[٥].

٢-

المسرحية التالية فى كتاب مسرحيات سعدالله ونوس الأول تدور فى سياق مختلف قليلا عما شهدناه فى المسرحيتين السابقتين. إنها، رغم محاولتها رسم التفاوت الاجتماعى الحاد بين البشر، وتأكيدها أن السلطة تخدم الأغنياء فقط، تزدحم بحوار عبثى حول الحياة والموت، كما أنها تنتهى - وهذا هو الأهم فى المسرحية - نهاية عبثية. نصادف فى (جثة على الرصيف)[٦] أربع شخصيات: متسولان أحدهما ميت والآخر يرتعد من البرد ويبدو أنه فى حالة نزع، كما نصادف شرطيا ورجلا يرتدى ملابس جلدية سوداء يقود كلبا نعرف - من خلال إشارات صاحبه الغنى، مالك القصر الذى تقع بالقرب منه أحداث المشهد المسرحى - أنه جائع. وتقوم حبكة المسرحية على موت المتسول الثانى من البرد وحيرة الشرطى الذى يحاول طرد المتسولين، الحى والميت، من جانب القصر. وعندما يجىء الرجل صاحب الملابس الجلدية يعرض على المتسول الحى بيع رفيقه له، لكنه عندما يعلم أنهما مجرد صديقين يرفض أن يدفع له ثمن الجثة، لأن ثمن الجثة فى هذه الحالة يؤول إلى خزينة الدولة. الجانب المؤثر فى هذه المسرحية ليس حدث بيع الجثة وقيام الشرطى بالتأكد، تنفيذا لأوامر الرجل الغنى صاحب الكلب، من عدم تعفن الجثة، بل الموقف الدرامى الناشئ عن محاولة المتسول الحى انتزاع ملابس المتسول الميت فى محاولة يائسة منه البقاء على قيد الحياة فى تلك الليلة القارسة البرد.

لقد قلت، فى السطور السابقة، إن عناصر مسرح العبث تشكل العمود الفقرى لهذه المسرحية القصيرة، لكنها لا تخرج فى منظورها عن منظور المسرحيتين السابقتين فى تركيزها على حضور السلطة العنيف. ولسوف نرى فى مسرحية كتبها سعد الله ونوس بعد سنوات- (طقوس الإشارات والتحولات)- كيف أن الكاتب يعود إلى موضوع تضافر التشكيلات الإيديولوجية التى تتقاسم تمثيل السلطة وتعاونها معا فى وجه الطبقات الدنيا الفقيرة فى المجتمع . إن موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال آلياتها هو موضوع مركزى فى عمل الكاتب، ويمكن القول إنه الموضوع الوحيد الذى يشغل مسرحه؛ سواء فى بداياته أو فى ما أنتجه من مسرحيات فى السنوات الأخيرة.

مسرحية (الجراد)[٧] هى أيضا ذات أجواء عبثية، ولكنها هذه المرة تأخذ شكل حلم، كما يشير الكاتب فى عنوانه للمسرحية. إنه كابوس رجل يعانى من وخز ضمير تجاه أخيه المريض الذى كان يتعرض لأذى أخيه السليم خلال الطفولة، كما أن العقل الباطن للأخ السليم الذى يبالغ، حسب حوار الزوجة، فى الاعتناء بأخيه المريض، يشتغل فى الحلم - الكابوس ، ليرينا كيف أن قوى متضادة تتصارع داخل الأخ. إنه يعانى من تأنيب الضمير بسبب ما فعله بأخيه فى الطفولة والصبا، ويتمنى فى الوقت نفسه موت أخيه المريض ليفوز بزوجه، ويخاف أيضا من أمه التى تحول فى الحلم دون فوزه بزوجة أخيه. المسرحية لاتتمتع كما رأينا بعمق المسرحيات الثلاث السابقة، وإن كانت تدخل مسرح ونوس أرضا أخرى هى أرض التحليل النفسى الذى يستخدم - أدوات له - بيئة اجتماعية ممثلة وعالما يمكن أن نرده إلى المفاهيم الأسطورية حول قتل الأخ، والملامح الأوديبية التى تتبدى فى الحلم بحلول الأم محل زوجة الأخ، لكن كقوة مانعة من ارتكاب الخطيئة مع زوجة الأخ.

إن الملفت فى أعمال سعد الله ونوس الأولى هو أنها تكشف عن بحث الكاتب الفنى عن مصادر لمسرحه، منطلقا من الأحداث السياسية التى كانت حينها تعصف ببلده (الانقلابات المتوالية وبروز مفهوم السلطة بصورة عنيفة)، ومازجا ذلك كله بتأثيرات التحليل النفسى، الذى يبدو أنه كان يتعرف معالمه الأولية من خلال قراءاته وهو شاب، وبعناصر مسرح العبث وروايات كافكا التى تتخذ من الكابوس مادتها التى تبنى عليها عالمها الروائى. لكن ذلك لايعنى إسقاط الجدة عن المسرحيات الأولى للكاتب، لأننا فى الحقيقة نعثر فى هذه المسرحيات على العناصر الفكرية الأولى المشكلة لمسرحه، على البحث الدائب عن مفهوم السلطة الذى أزعم أنه جوهر بحثه المسرحى والعنصر الوسواسى التسلطى الذى لازمه فى كل ماكتبه من مسرح.

-٣-

لاشك أن مسرح الكاتب فى بداياته كان مسرح أفكار، لا بالمعنى الذى يقصده بعض نقاده عندما يتحدثون عن مسرحه الذهنى واصفين بذلك مسرحياته الأولى، بل بمعنى أن ونوس فى العالم المسرحى الذى شاده فى مسرحياته القصيرة كان يجعل الأفكار تحيا على خشبة المسرح. إن شخصياته فى معظم مسرحياته القصيرة هى فى الحقيقة شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات ذهنية تعادل أفكاراً، لكن ما يلفت نظر القارئ فى هذه المسرحيات هو أن هاجسها الملح هو تقديم شخصيات وأحداث تجلو أفكاراً ذات طابع كونى يرتبط بمصير البشر جميعا، بعلاقاتهم وأحلامهم وكوابيسهم. بحكم هذا البحث الفكرى، باستخدام الشكل والأدوات المسرحية، مجموع المسرحيات التالية التى نشرها ونوس تحت عنوان (فصد الدم ومسرحيات ثانية)[٨] ، إشارة إلى إنتاجها بعد المجموعة الأولى من المسرحيات قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كذلك. وهى، برغم تفاوت موضوعاتها

واقتراب بعضها من الظروف العامة في العالم العربي في تلك الفترة الزمانية التي تعود إلى النصف الأول من الستينيات، تظل تمثل مسيرة ونوس الفكرية من خلال البحث المسرحي. (المقهى الزجاجي)[٩] تتخذ من البيئة الفقيرة لمقهى له واجهة زجاجية مكانا لتجلية العلاقة الصراعية بين الآباء والأبناء، بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة. ورغم أن الحدث المسرحي يتخذ بعدين اثنين أحدهما واقعي والآخر مفهومي ذهني، فإن قدرة الكاتب على إدماج البعدين معا لا تجعل القارئ - المشاهد يحس بتسلط البعد الذهني على المشهد المسرحي. ولقد توصل الكاتب إلى هذه المعادلة من خلال الحوار الذي يدور بين أنسي وجاسم، الأول مهموم بنضوج ابنه وتهديده الأب باحتلال مكانه في هذا العالم، أما الثاني، فلا يشغله سوى نتيجة لعبة الطاولة التي تدور بينه وبين أنسي. ويمكن للقارئ أن يتبين الانفصام الحاد بين استقبال كل من أنسي وجاسم للأحداث من حولهما. الثاني مطمئن لقدرته على تحقيق الانتصار على جيل الأبناء وسحقهم، بينما الأول يكاد يشله الرعب من قدرة جيل الأبناء على امتلاك سلطة الأب بين يديه من خلال الانتفاض على جيل الآباء. إن جاسم يشير في معرض حديثه إلى أنسي عن مجريات لعبة الزهر التي تدور بينهما؛ إنه لا يحب «الأدوار الغامضة» (ص: ١٨)، لكننا نعلم، من خلال ردود فعل أنسي، أنه لا يشير بذلك إلى لعبة الزهر وحدها بل إلى موضوع الحوار الذي يدور بينه وبين شريكه في اللعب. إنه يشير بحديثه إلى دوره في الحياة بوصفه كهلا. لكن في الوقت الذي يأخذ فيه وقع الزمن وتهديد الأجيال الجديدة بالحلول محل الأجيال القديمة طابعا وسواسيا كابوسي الوقع على أنسي، فإن رد فعل جاسم هو الغرق في اللعب رافضا الاعتراف بوجود تهديد. تبدو الشخصيتان وقد رسمتا للتعبير عن موقفين مختلفين من الحياة، حتى إن ما تنطق به شخصية جاسم على سبيل الإيحاء بالانغماس في الحوار الميتافيزيقي الذي يديره أنسي يبدو، في الحقيقة، منفصلا عن سياق ردود فعل الشخصية، يبدو كلاهما موضوعا على لسان الشخصية لخلق تصاعد درامي للحوار. أما شخصية أنسي، فإنها مستغرقة في حوارها الميتافيزيقي حول علاقة جيل الآباء وجيل الأبناء[١٠]، إلى حد أنها تنهار في النهاية عندما تغرق في كابوس انتفاضة جيل الأبناء على جيل الآباء وتبدأ في تخيل مشهد انهيار المقهى على رءوس زبائنه الأربعينيين وهجوم الأبناء يقودهم ابن أنسي على المقهى وإمطاره بالحجارة. الشخصيات الأخرى تبدو غامضة، بمن فيها صاحب المقهى الذي يقضي سحابة وقته في المقهى يبحث عن برغوث يصطاده (في إشارة، كما يبدو، إلى الطابع العبثي لحياة الشخصيات التي تقضي جل وقتها في الجلوس على المقهى)، لكنها تخدم في إضفاء طابع حيوي غامض على المشهد المسرحي.

ما ينبغي قوله عن هذا العمل المسرحي القصير، هو أن الكاتب في وصفه المشهد وملامح الشخصيات قد أعطى حكم قيمة على الشخصيات. إنه يجردها من الملامح، يمحو الحيوية من الوجوه ويصف أجسادا بلا روح، عالما ينبغي أن يذهب.

«المكان مقهى ككل المقاهي، إلا أن جدرانه مصنوعة من زجاج سميك، علته صفرة خفيفة تنبئ بالقدم و الإهمال معا. تظهر في المقدمة طاولة جلس عليها أنسي- تخطى الأربعين ببضع سنوات، رأسه متطاول، انحسر الشعر عن جبهته في هلال غامق السمرة مغضن، ووجهه قناع قديم تناثرت على صفحته ملامح مبتذلة، الأنف المفلطح، والفم الرخو الذي يتهدل على جانبي فكين اصطناعيين، والعينان المتربتان اللتان تتشابك فيهما عروق دموية، غامقة الحمرة.. وقبالته

على الطرف الثانى من الطاولة جلس جاسم - ربما بلغ الخمسين، يميل إلى السمنة، يمسك بيده اليسرى مرشف نرجيلة. وكل ما فيه منته كالقناعة الخالدة: الوجه والعينان، وتعبير الرجل ككل.

وراءهما المكان مزدحم بطاولات عديدة، اكتظ حولها الرواد الذين تخطوا أيضا الأربعين. ما يلفت النظر فى جميع الزبائن تقريبا هو تشابه وجوههم التى تلوح وكأنها خضعت لتغيير بطىء محا ميزاتها الأولى، وغلفها بمسحة تفهة تتكرر فى وجوه كل الجالسين. العيون الضائعة خلف أجفان بلا رموش تضفى على الوجوه تعبيرا جافا.. فارغا. والقسمات المتهدلة التى يتغلغل فيها «نسيان عميق وغائر» يرش عليها تلاشيا صامتا» (ص: ٥-٦).

لقد قصدت من إيراد هذا الوصف المطول للبيئة المكانية والشخصيات، أن أدلل على انحياز الكاتب ضد الشخصيات. إن عددا من الأوصاف الأخلاقية التى تحط من شأن الشخصيات يتكرر فى هذا الوصف، مما يشير إلى الحكم المسبق على الشخصيات بالملامح الممحوة والتلاشى الصامت، وفى النهاية بالغياب فى الكابوس أو فى النسيان.

لقد قلت من قبل إن الموضوع الرئيسى لمسرح سعد الله ونوس هو تحليل طبيعة السلطة وكيفية عملها، وهو منذ كتب مسرحياته القصيرة قبل عام ١٩٦٧ حاول أن يعالج مفهوم السلطة وتمظهراتها وآليات عملها بطرق مختلفة، رأينا بعضها فى (مأساة بائع الدبس الفقير) و(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا). ونحن نقع على الموضوع نفسه فى مسرحية (لعبة الدبابيس)[١١] التى تدور فى مقهى أيضا، وهو - كما نلاحظ - المكان المفضل للكاتب الذى يدير فيه أحداث مسرحه، وسوف يفكر به لاحقا بوصفه البيئة الأكثر ملاءمة لعرض مسرحياته. هناك أربع شخصيات هى «شدّود» و«برهوم» و«التابعى» و«البيشانى»، وهى شخصيات قصد منها أن تقدم معادلات وظيفية للسلطة وأتباعها. شدود يوصف بأنه شخص منتفخ مثل البالون، أصفر اللون وملامحه تبدو مرسومة بصورة فاقعة ومنفرة فى الوقت نفسه. إنه يتحدث طوال الوقت مع شخص غير مرئى ويمتدح نفسه، ونحن فى الوقت نفسه نسمع أصواتا مزدوجة تؤمّن على كلامه. يقوم برهوم الذى يجيد ألعاب السيرك بثقب شدود - البالون فينفجر. فى تلك اللحظة، يدخل المشهد رجلان غاضبان هما التابعى والبيشانى يندبان حظهما بسبب انفجار شدود، وتنتهى المسرحية بأن ينفخ أحد الرجلين برهوم ليحل محل شدود، ويبدأ فى الكلام بالطريقة نفسها مادحا نفسه وموجها الكلام إلى شخص غير مرئى.

ترسم هذه المسرحية، رغم بساطة رموزها، نمطين اثنين من أنماط الوجود: السلطة الفارغة وأتباعها الذين يهيئون لها العظمة فتصدق الأمر وتبدأ فى التصرف بطريقة مثيرة للضحك. إن السلطة الفارغة تصور على تلك الهيئة الكاريكاتورية ويسند وجودها الفارغ إلى وجود الأتباع الذين لا يجدون معنى لوجودهم، هم أنفسهم، فى غياب السلطة المنتفخة مثل بالون فيصنعون تلك السلطة إن غابت[١٢].

سوف يعود الكاتب إلى تحليل طبيعة السلطة فى مسرحية (الملك هو الملك) التى سيوسع فيها فكرته حول السلطة وطبيعتها الجوهرية التى لا تكترث بالأشخاص الذين يشغلون كراسيها، بل إن الوظائف التى يحتلها الأشخاص هى التى تعطى وجودهم معناه وتضفى عليهم الهيبة و«هيلمان» السلطة. ومن الواضح من قراءة مسرح ونوس من بدايته إلى آخر مسرحية أنتجها، أنه من

المسرحيين العرب القلائل الذين يطورون فى مسرحهم أفكارهم الرئيسية منضجين إياها من عمل مسرحى إلى عمل آخر، وهو الأمر الذى يضفى على مسرحه شخصية متماسكة، ويجعل القارئ أو المشاهد يدرك قماشة المفكر الذى ينطوى عليه الكاتب.

٥ -

هناك مسرحية أخرى من بين المسرحيات المنشورة فى كتاب (فصد الدم ومسرحيات ثانية) يمكن الحديث عنها بوصفها استكمالا لسياق المسرحيات السابقة على «المرحلة الحزيرانية» فى عمل سعد الله ونوس، وهى مسرحية (عندما يلعب الرجال)[١٣]. ويشير هو نفسه فى تذييله للمسرحية إلى أن تلك المسرحية تندرج فى إطار مسرحيات كان ينوى كتابتها ويجمعها عنوان واحد هو «الألعاب»، لأن المسرح «من خلال أساسه الوهمى كلعبة يطمح أن يكون نموذجا أبرع للعبة الحياة» (ص: ١٠٧). يوضح هذا التوصيف القصير للكاتب طبيعة المسار الذى كان - سيأخذه عمله لو لم تقع كارثة حزيران التى أدت إلى اهتزاز الطمأنينة والقناعات (ص: ١٠٧). إن مسرح ونوس خلال المرحلة التى سبقت مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) كان يدور باحثا له عن ملامح. وأظن أن الكاتب، مع اعتقاده بأن مسرحه بعد ١٩٦٧ قد اختط لنفسه مسارا جديدا، يدرك بلا أى شك أن الموضوعات التى كانت تشغله، من حيث هو كاتب مسرحى، ظلت هى نفسها التى تشغله طوال مسيرته المسرحية.

(عندما يلعب الرجال) لعبة مسرحية تدور حول مجموعة من الأشخاص الذين يمثلون نماذج مختلفة للنظر إلى الحياة. هناك شخصيتان (عمر وداوود) تنظران إلى الحياة من زاوية الربح أو الخسارة، فى إشارة رمزية إلى التفكير الرأسمالى الحديث. وهناك شخصية عبدالعليم المفكر الحالم بتقدم البشرية، إضافة إلى تهسير الرجل الكهل الذى يرى فى عبدالعليم مثال الشاب الذكى المستنير. هناك أيضا عجائز، رجال ونساء، يلعبون لعبة «الاستغماية»، ويواصلون اللعب فى الوقت الذى تجرى فيه أحداث المسرحية التى تنتهى بمقتل عبدالعليم الذى يحاول الفصل بين عمر وداوود عندما يختصمان على نتيجة اللعب وربح أحدهما وخسارة الآخر.

المسرحية، كما نلاحظ من خلال التلخيص القصير الذى قمت به، تدور حول فكرة الخير والشر واللعب الذى هو جوهر الحياة البشرية، كما يشير ونوس فى بداية المسرحية. لكن ما تنتهى المسرحية إليه هو أن الجوهر العبثى للحياة يؤدى إلى موت الأشخاص الذين يحاولون تهدئة الصراع الحاد بين البشر الراكضين باتجاه أوهام الربح والخسارة. إن الكاتب يعود فى مسرحيته إلى أجواء العبث والعدمية التى شاهدناها فى بعض من مسرحياته السابقة. لكن الملفت فى المسرحية الحالية هو الطابع التخطيطى للمكان المسرحى، البيئة الاصطناعية التى يطالب ونوس المخرج بخلقها من أجل إيصال المعنى إلى المشاهد. يقول الكاتب: «الديكور إذن ليس تقليدا للواقع بل هو تقليد لتقليد الواقع. بمعنى آخر، الانتظام والشكل المدرسى للحديقة يجب أن يظهرا واضحين كى يعطيا فكرة عن واقع معين جديد» (ص: ١٠٨). ويتضح من إصرار الكاتب على خلق بيئة تشبه رسومات الأطفال أنه يريد من ذلك التشديد على طابع اللعب والتخطيطية، الذى يسنده بمشهد العجائز الذين يعبرون خشبة المسرح وهم يلعبون. إنه يشدد على مشهد اللعب المسرحى من خلال الوصف وتخطيط الديكور، ويعزز ذلك أيضا بلعبة العجائز التى تحتل حيزا محدودا من المسرحية.

لكن ونوس لا يتابع هذا البحث المسرحى التجريبى فى أعماله المسرحية التالية. لقد غيرت هزيمة حزيران، كما كتب فى تذييله لمسرحيته السابقة [١٤]، من طبيعة رؤيته للحياة وبالتالى للمسرح، وسوف نرى فى مسرحيات تالية له أنه قد جعل من الهزيمة الحزيرانية

موضوعا لتفحص الواقع العربي الذي كان حاضرا بصورة رمزية في أعماله السابقة على (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

٦-

على الرغم من أن مسرحية (فصد الدم)[١٥] كتبت عام ١٩٦٣، فإنها تدشن بموضوعها الذي اختاره، «القضية الفلسطينية»، مرحلة جديدة في عمل الكاتب. فهي تختار موضوعا يلزم لمعالجته شيء من المباشرة والانتقال إلى شكل المسرح السياسي الذي سيتبلور في عمله التالي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

(فصد الدم) تعتمد في بنائها على ركيزتين أساسيتين من ركائز البناء المسرحي: الشخصيات ووصف المشاهد الذي يأخذ مساحة ملحوظة في هذا العمل. الشخصيات الرئيسية ثلاث هي «عليوة» و «علي» و«شاب» يلتقيه عليوة حاملا مذياعا يدور به من مكان إلى مكان ليعرف أحوال الدنيا من حوله. ما يجمع الشخصيات الثلاث حرقتها الداخلية بسبب ضياع فلسطين، لكنها تختلف في ردود أفعالها على ما حدث. إن الضياع وفقدان الهدف واليأس والحزن الشديد والإحساس بالخواء هي ما يخيم على المشهد ويتحكم في ردود فعل الخشبة. «عليوة» يهرب إلى الخمر يدفن فيها حزنه وضياعه، أما «علي»، فهو يدور على الخشبة باحثا عن حل، عن طريقة للرد على ما حدث لم يقر قراره على قتل نصفه المعطوب الآخر، على قتل «عليوة». أما الشاب فيبدى اشمئزازه من أعلام الدول العربية المحيطة بفلسطين، وينجرف بسرعة إلى موقف «عليوة» العدمي ويشاركه شرب الخمر عله ينسى كل الهذر الذي أدمن سماعه في المذياع. ويعزز الكاتب حضور هذه الشخصيات الثلاث بشخصية الصحفي الذي يأتي لعمل تحقيق لا يكشف حقيقة مشاعر الناس، بل يرضي رئيس التحرير الذي يريد بدوره أن يرضي سيده الحاكم بتزييف الحقيقة وتشويه وجهها. وفي الخلفية تماما، هناك جموع صامتة تكتفي بهز الرءوس تعبيرا عن «أقسى أنواع الخواء الحزين» (ص: ٦٧). إنهم في الحقيقة يقومون بدور الجوقة التي استخدمها الكاتب في مسرحيتي (مأساة بائع الدبس الفقير) و (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)[١٦]. وتؤمن هذه المجموعة الصامتة، التي تكتفي بالتمثيل الإيمائي الذي يعبر عن سيطرة تعبير الذهول على الوجوه والحركات، تنويرا للمشهد كله، خلفية لحركة الشخصيات الرئيسية الثلاث على خشبة المسرح وإضاءة معنوية لمطاردة «علي» لـ «عليوة» اللذين نتبين من طريقة تصوير الكاتب لشخصيتهما أنهما شخصية منقسمة على ذاتها، ولهذا تأخذ مطاردة الأول منهما الآخر بعداً رمزياً ومحاولة مجازية للتعبير عن انقسام الذات (الفلسطينية والعربية) على نفسها، وبحث هذه الذات عن مخرج لحالة الكساح التاريخي التي سادت بعد وقوع كارثة ١٩٤٨.

أريد أن أشير أيضا، في سياق الحديث عن هذه المسرحية، إلى أهمية الوصف المسرحي والشرح الذي يتخلل الحوار فيها. ففي مسرحياته القصيرة السابقة، تقشف ونوس في وصف المشاهد المسرحية، وترك الشخصيات تميط اللثام عن وظائفها المسرحية وتقص الحكاية بنفسها على الجمهور. أما في (فصد الدم)، فإننا نلحظ تدخلا للكاتب في توضيح المشهد من خلال التقديم المسرحي الذي وضعه للمسرحية. وسوف يتنبه الكاتب في مسرحياته التالية إلى أهمية وصف المشاهد وإضاءة البيئة المكانية التي تدور ضمنها الأحداث المسرحية، وذلك من خلال الإسهاب في وصف بعض المواقف. لكن الملفت أكثر في هذه المسرحية، هو استخدام القطع في المشاهد تقليدا للسينما من أجل نقل صورة الهروب الجماعي للفلسطينيين عام ١٩٤٨. إن هذه الطريقة في تقطيع المشاهد تذكرنا بما كان يفعله أرفن بسكاتور من «قطع للحركة الرئيسية [في المسرحية]

بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو اليافطات أو الخطاب الموجه نحو الجمهور[17]. ورغم أن سعد الله ونوس لم يطور عمله في (فصد الدم) إلى الدرجة التي يلتقي فيها عمله مع عمل بسكاتور أو مسرح بريخت الملحمي، فإنه خطا، كما هو واضح، الخطوة الأولى نحو الانعتاق من شكل المسرح التقليدي الذي يحتفظ بالمسافة الفاصلة بين الخشبة وصالة العرض. إننا نشهد، في هذه المسرحية، البذور الأولى للمسرحين السياسي والملحمي في عمل الكاتب.

-٧

أشرت في حديثي عن (فصد الدم) إلى أن مسرح سعد الله ونوس قد خطا خطوة واسعة باتجاه الإفادة من التأثيرات الطليعية في المسرح المعاصر، خصوصا تجارب مايرهولد وبسكاتور وبرتولت بريخت. لكن اختيار الكاتب لشكل المسرح الذي يسقط الحائط الرابع، ويشرك المتفرجين في العرض، ويحرض الجمهور على اتخاذ قرارات سياسية، لم يجئ من مجرد إعجابه بالمسرح الطليعي الألماني، بل إن الوضع السياسي الذي ساد بعد الهزيمة قد قلب فهم الكاتب لأهمية المسرح ووظيفته. لقد كانت هزيمة حزيران محرضا قويا لكي يغير ونوس من شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة. في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) [18]، ينضج العمل المسرحي لدى ونوس مستفيدا من جميع الخبرات المسرحية التي اكتسبها من خلال قراءاته ودراسته للمسرح في فرنسا. ولقد أصبح جرح الهزيمة الغائر محرضا قويا، مكنه من كتابة عمل مسرحي مدهش في تأثيره وحيويته وملامسته الحارة لمشهد ما بعد هزيمة حزيران الحزين.

(حفلة سمر..) تستخدم أسلوب الحكاية داخل الحكاية، أو المسرح داخل المسرح، لدفع المشاهد برفق نحو المشاركة العملية في الحدث المسرحي. ورغم أن المشاهد يعرف أن العرض معد مسبقا ومن يشاركون من الصالة في العرض هم ممثلون أيضا، فإن تغريب المشهد على الطريقة البريختية بكسر الإيهام بالواقع سيدفع المشاهد إلى التنبه إلى دوره الفاعل بوصفه ناقداً لا بوصفه متعاطفا أو مشاركاً وجدانيا في العرض. يقيم ونوس حبكة مسرحيته على خلاف بين المؤلف والمخرج على العرض، وانسحاب المؤلف من العرض في اللحظة الأخيرة عندما يشعر أنه يشارك في تزييف الحقيقة. شكل العرض، وأفكاره الرئيسية، هما من بنات أفكار المخرج، والمؤلف المسرحي؛ لم يفعل شيئا سوى تنظيم هذه الأفكار لكي تناسب العرض المسرحي، والأفكار التي كان يفترض أن تتحول إلى مسرحية تدور حول هزيمة حزيران. ولكنها تنسج حربا أخرى لا تمت بصلة إلى الواقع، وذلك في إشارة إلى صناعة تزييف التاريخ التي تبرع فيها السلطة وأعوانها. لكن المؤلف يجهض تمثيلية تزييف التاريخ، فيقرر المخرج ليلة العرض أن يعوض غياب العمل بأن يحكي حكاية تنصل المخرج من إتمام العرض للجمهور، طالبا منه أن يحكم على المخرج الذي أفسد تلك الليلة. وشيئا فشيئا، يتحول العرض إلى انقضاض للصالة على الخشبة، وإلى تحول الصالة إلى قاعة للنقاش السياسي على طريقة مسرح بسكاتور[19]. يشارك المؤلف المخرج في تمثيل مشهد الحديث الذي دار بينهما لإنضاج فكرة العرض، ثم يشارك في النقاش لثلاثة لاجئين يعيشون في الخيام بعد هروبهم من قراهم وقت وقوع الحرب، وسقوط قراهم في أيدي الأعداء، ثم يتحرك المتفرجون في صالة العرض ويتجهون إلى خشبة المسرح ويحلون محل الفرقة الموسيقية والراقصين الذين جلبهم المخرج ليعوض بهم غياب العرض المسرحي. إن المتفرجين يناقشون وجودهم وعلاقتهم بالسلطة وأسباب الهزيمة الفعلية، مستضيئين بحكاية اللاجئين الثلاثة الذين هربوا من قراهم بسبب جهلهم لما كان عليهم أن يفعلوه، وبسبب إهمال السلطة لهم، ثم يتحول النقاش

بين المتفرجين إلى مايشبه الثورة على الكساح الذى أصاب الأمة بعد الهزيمة. وحسب وصف ونوس للمشهد، فإن «مشاركة المتفرجين فى النقاش» تصبح «اندفاعات شبيهة بالانفجار، الحديث يجرهم وتسلسل الوقائع يغريهم. إنهم يتخطون فى قفزات سريعة حواجزهم الداخلية، ويمضون مع ما يثيرون من الشؤون فى حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها» (ص: ١٠٨). وهو يصف المشهد فى موضع آخر من المسرحية بأنه يأخذ «شكل المظاهرة» (ص: ١٣٠)، كما أنه يشير أيضا إلى أن الصالة بدأت «تأخذ شكل قاعة اجتماع حقيقية» (ص: ١١١). ولا يقطع مشهد تظاهرة المتفرجين على الخشبة إلا قيام السلطة ورجالها الحاضرين فى صالة العرض باعتقال المؤلف والمتفرجين الذين شاركوا فى النقاش بدعوى أن هناك مؤامرة مبيتة كانت تحاك فى العرض المسرحى لقلب نظام الحكم.

تتميز (حفلة سمر...) عن أعمال سعدالله نوس السابقة باهتمامها من الآن فصاعدا بالعرض المسرحى؛ إذ إننا نلاحظ الكاتب، ولربما للمرة الأولى، يفكر فى شكل العرض المسرحى، فى الوقت الذى يتبنى أسلوبا جديدا فى العرض المسرحى؛ يفيد بذكاء شديد من تقنيات مسرحى بسكاتور وبريخت، بما يشتملان عليه من تغريب وتحويل لصالة العرض إلى قاعة اجتماع، إلى برلمان حقيقى؛ كما أنه يفيد، من تقنية المسرح داخل المسرح التى تضفى على العرض طابعا حيويا، ويمكن المؤلف من أن يخلص إلى الهدف الرئيسى الذى أراد أن يحققه من خلال العرض. إن الكاتب، من خلال قلبه المراتبية الأزلية بين العرض والمتفرجين، يقود المتفرجين إلى الثورة على دورهم بوصفهم متفرجين تصنع لهم الأدوار وتفرض عليهم الحلول وتتخذ باسمهم القرارات. كما أن عكس استعارة خشبة المسرح/ النظارة، يعتلى المتفرجون الخشبة ويطالبون المخرج بالاستماع، ولو لمرة واحدة، وهو تعبير رمزى عن علاقة السلطة بالشعب، كما هو واضح من الحوار الذى يدور بين المتفرجين فى المسرحية. فجأة تتعرض هذه العلاقة الاغتصابية للفضح من خلال الحديث العضوى للناس الذين يصعدون، واحدا وراء الآخر، إلى خشبة المسرح. وتهتز السلطة مذعورة من انفجار وعى الناس وانكشاف الحقيقة أمام أعينهم. والمثير فى المسرحية ليس البعد الطليعى فى تصورها لشكل العرض وتخلصها من الشكل التقليدى الذى يحافظ على المسافة بين الخشبة والصالة بل قدرتها، فى تلك المرحلة التاريخية التى كتبت فيها، على إثارة قضايا الناس وشجونهم السياسية بعد هزيمة ١٩٦٧.

تندرج (حفلة سمر...) فى إطار المسرح التعليمى، وإلى حدٍ مافى إطار المسرح التسجيلى [٢٠]. وهى تندرج فى إطار المسرح التعليمى؛ لأنها تعمل «على تحريض كل الذين يشاركون فيها، على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة فى آن. والمبدأ الذى تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن، التى تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية» [٢١]. كما أنها تندرج فى إطار المسرح التسجيلى؛ لأنها تلتقط موضوعها من التجربة الحارة للمشاهدين، من وضع لصيق بهم يحسون أنهم قادرون على المشاركة فى النقاش حوله. هكذا يستمد ونوس من صيغتين من صيغ العرض المسرحى المعاصر، شكل مسرحه الجديد الذى تأوج فى هذه المسرحية اللافتة التى صنعت شهرته. لكن هذا لن يعنى استمراره فى انتهاج هذا الأسلوب فى الكتابة المسرحية، إذ إن الملاحظ فى أعماله المسرحية أنها لا تتبع خطا أسلوبيا واحدا. إنها تفيد من أساليب متنوعة فى العرض المسرحى، مبرزة بذلك الحيوية الفكرية والفنية لدى الكاتب.

٨ -

فى (الفيل يا ملك الزمان) [٢٢]، وهى مسرحية قصيرة، يعود ونوس إلى بحث آليات عمل السلطة وعلاقة

این صفحه در اصل مجله ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجله ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجله ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجله ناقص بوده است

١٢-

سوف أتناول مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) قبل مسرحية (الاغتصاب)، السابقة في الكتابة عليها، لأن المسرحية الأولى تقوم بالتنويع على طبيعة السلطة وتحالفاتها أيضا، وتبدو استكمالا لمسرحية (الملك هو الملك) أو بالأحرى توسيعا لإحدى ثيماتها، أقصد نسيان أبي عزة ثاراته مع شيخ الجامع وشهبندر التجار وتغليبه تحالف السلطة على ثأره الشخصي. إن ونوس يقيم مسرحيته (طقوس الإشارات...) [٣٥] على هذه الفكرة الأساسية: أركان السلطة وطبيعة التحالف الناشئ بين هذه الأركان. وهو يستقي الحكاية، كعادته في مسرحيات سابقة، من مصدر تاريخي، محققا بذلك شيئا من تغريب المشهد؛ إذ يعيد إلى الأذهان أن هذه الحكاية هي حكاية من الماضي يمكن التحقق منها في أحد المصادر التاريخية. الحكاية مأخوذة من مذكرات الشاعر فخري البارودي، لكن ونوس يقوم بتحوير مغزى الحكاية؛ إذ يشدد على طبيعة السلطة المنظمة التي تتمثل قوتها في طبيعة التحالفات التي تقيمها بين أركانها. لكن الملفت، في هذه المسرحية، هو أن الكاتب، على عكس تشديده السابق على طبيعة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في العمل المسرحي، ينبه إلى ضرورة التعامل مع «أبطال هذا العمل [بوصفهم] ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات» (ص: ٥). ويبدو أن هذا التحول في تقييم سعد الله ونوس موقع الشخصيات من عمله المسرحي، هو الدافع وراء تغير البحث في طبيعة السلطة في هذا العمل إلى إحداث تغيرات تراجيدية في حياة الشخصيات: إن التقلبات العاصفة التي تضرب حياة الشخصيات في (طقوس الإشارات والتحولات) هي بمثابة ثورة على فهم ونوس نفسه للسلطة، بوصفها ذات طبيعة جوهرية لا تتغير إلا بتغير الظروف والأحوال الاجتماعية. إننا نشهد في هذه المسرحية تقلبات مفاجئة في دواخل أركان السلطة واندفاعات يصعب تفسيرها من خلال الأحداث نفسها. إن نقيب الأشراف، بعد اكتشافه يلهو مع غانية ومن ثم سجنه من قبل قائد الدرك بتدبير من المفتي، تصيبه جذبة قوية ويتحول إلى متصوف يهمل أمور الدنيا وشؤون أهلها. أما زوجه، فإنها تتحول بمحض إرادتها إلى بائعة هوى تثير في البلاد فتنة تعصف بأهواء الناس وتسلب لب المفتي عدو زوجها السابق إلى درجة تجعله يصدر الفتاوى ثم يتراجع عنها. وما يحدث لهذه الشخصيات يحدث لشخصيات ثانوية أخرى في العمل، في عملية تقلب للأحوال لم نشهد لها مثيلا في أعمال ونوس المسرحية السابقة. إن الكاتب يشدد من خلال حوارات الشخصيات والأحداث على أن السلطة تحمي نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها، بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضغينة، لعلمها أن قوتها تكمن في تحالفها في وجه المحكومين [٣٦]. لكن البؤرة الفعلية لهذا العمل لا تتمثل في بحث الطبيعة الفعلية للسلطة، بل في متابعة ما يمكن أن تؤدي إليه تقلبات الطبع وتصاعد الأهواء والنزوات في حياة الأفراد، وصولا إلى نتائج غير محسوبة تؤدي إلى تخلخل في طبيعة تركيب السلطة وحلول قوى جديدة مكان القوى القديمة[٣٧]. ورغم هذا التحول في الثيمة الرئيسية لعمل ونوس المسرحي، فإن باستطاعتنا ملاحظة أن الكاتب لايزال مشغولا بتأمل موضوعه الأثير، وهو السلطة وطبيعتها، على مدار أعماله المسرحية.

١٣-

العمل المسرحي الأخير الذي سأتناوله لسعد الله ونوس هو (الاغتصاب) [٣٨]، وهو إن كان سابقا في الصدور على (طقوس الإشارات والتحولات) إلا أنني آثرت الحديث عنه في نهاية هذه المقالة، لأنني أعتقد أنه يثير قضايا مختلفة عن تلك القضايا التي تبحثها الأعمال المسرحية السابقة للكاتب، ومن ضمنها عمله الأخير (طقوس الإشارات والتحولات).

يأخذ الكاتب هيكل هذه المسرحية عن مسرحية للإسبانى بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) ويعيد كتابتها لتدور حول الصراع بين العرب وإسرائيل (ص، ٧). وهو لكى يضمن وجود مساحتين تتعاقبان على المسرح يورد حكايتين على لسانى راويتين، أحدهما إسرائيلى والثانية فلسطينية. لكن الحكاية الفلسطينية والحكاية الإسرائيلية لاتجتمعان على خشبة المسرح معا. إنهما تتعاقبان رغم أن الراوية الإسرائيلى شخصية لامنتمية لا تحس بالانسجام داخل المجتمع الإسرائيلى، شخصية منشقة على دولة الإرهاب والقمع ومعذبة بسبب ما يمارسه قومها من قمع واقتلاع للشعب الآخر. إن الحكاية الفلسطينية ذات بعد غنائى، كما يشير المؤلف نفسه فى بداية العمل وفى توجيهاته الإخراجية المقترحة. وهى، رغم القسوة الدامية التى تقع على شخوص هذه الحكاية، فإن بزوغ فجر الانتفاضة فى ثناياها يجعل خطوطها غنائية كما أرادها الكاتب. أما الحكاية الإسرائيلية، فتتصفى من خلال شخصية طبيب نفسى متعاطف مع الآخر الفلسطينى، وهو يرصد آثار القمع والقسوة، التى يمارسها الإسرائيلى على الفلسطينى، على الإسرائيلى نفسه الذى يصاب بالعنة العصابية بسبب تعذيبه للفلسطينى. الحكايتان متداخلتان، إذن، رغم احتلال كل منهما مساحة منفصلة على المسرح لايجمعهما إلاعنف الإسرائيلى وقسوته ووحشيته البارزة. لكن الحوار الذى يقيمه الكاتب بين الطبيب النفسى الإسرائيلى والكاتب (سعد الله ونوس) هو محاولة للبحث عن مشترك بين الإسرائيلى الرافض للاحتلال والقمع وشريحة من المثقفين العرب يرون أن من الضرورى البحث عن أفق للحل غير أفق الصراع الدامى. إن الحكايتين اللتين ترويان بلسانى راويتين مؤثرتان بطريقة مدهشة، رغم وجود صوتين واضحين فى هاتين الحكايتين: صوت آت من الحاضر، وهو صوت الفلسطينى الذى يشدد الكاتب على أنه صوت عقلانى يبحث عن حل لمشكلتنا ومشكلتهم أيضا، وصوت آت من الماضى، من الأسفار التوراتية التى تحض على قتل الأغيار، وهو صوت الإسرائيليين بعامة. لكن ما يوجد مساحة مشتركة للحوار هو ما يجرى بين الكاتب والطبيب النفسى الذى يبدو مؤمنا بضرورة فتح باب للحوار حول المشكلات المشتركة، عن فتح باب للتعايش على أساس ديموقراطى ينافى - فى الحقيقة - الطبيعة العرقية للفكر الصهيونى.

لكن، كيف يستخدم سعد الله ونوس الوسائل الشكلية لتوصيل أفكاره؟ نلاحظ فى هذه المسرحية أن الكاتب يتخلى عن عدد من الوسائل الشكلية التى استخدمها فى مسرحياته السابقة: وسائل التغريب المختلفة من حيث استخدام الممثلين والتشديد على الطبيعة التشخيصية، والبيئة المشهدية التى تتخذ من المقاهى والأماكن العامة مسرحا لها، والمادة المستقاة من التاريخ لتأكيد طابع التغريب، واصطناع علاقة بين الصا والخشبة.. إلخ. لكنه يستعيض عن ذلك كله بالاعتـ على أسلوب الرواية، ومن ثم الانتقال إلى المشهـ الطبيب النفسى الإسرائيلى يروى الحكاية ثم ننتقل إلى المشهد، وكذلك تفعل المرأة الفلسطينية العجوز التى تدعى الفارعة (التى يتضمن اسمها بعدا رمزيا يشير إلى انتصاب القامة رغم حدوث فعل الاغتصاب)[٣٩]. إن سعد الله ونوس يمزج فى هذا العمل بين الرواية والمسرح، وبين السينما والمسرح، باستخدام عنصر الرواية فى الحالة الأولى واستخدام الإضاءة فى تدشين المشهد بعد انسحاب الراوية منه. ولقد استخدم الكاتب هذه التقنية الأسلوبية فى (مغامرة رأس المملوك جابر)، حين استخدم الحكواتى ليروى الحكاية منبها الجمهور، بصورة خفية، إلى اتصال الحكاية التى تروى بحياتهم ووضعهم المعاصر. أما فى (الاغتصاب)، فإن القصد من الرواية هو التنبيه إلى انفصال المساحتين المتمثلتين فى الحكاية، ولفت انتباه المتفرج إلى أن التوصل إلى رواية مشتركة للحكاية قد يقود إلى اتصال المساحتين، التقنية الأخرى

التى استخدمها الكاتب فى هذه المسرحية هى إقامة حوار بين الكاتب وإحدى شخصياته، وهى تقنية مألوفة فى المسرح منذ (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للويجى بيرانديللو. لكن المهم فى استخدام هذه التقنية فى مسرحية ونوس هو إحداث تغيير فى طبيعة التفكير فى الصراع العربى ـ الإسرائيلى فى الأعمال الأدبية العربية، بغض النظر عما يمكن أن يحدثه التغيير من لغط وضجيج على المستوى الفكرى والمستوى السياسى(٤٠). وتشير هذه الجرأة فى معالجة موضوع إشكالى، ومثير للجدل، إلى طبيعة مسرح سعد الله ونوس الغنى بموضوعاته التى يبحثها وبالأشكال المسرحية التى يستخدمها للتعبير عن مشكلاتنا الراهنة والكشف بأمانة عما يستجد فى واقعنا من أحداث مزلزلة. إن مسرح ونوس شديد الالتصاق بواقعه المعاصر، وهو مسرح مفتوح على مايستجد من موضوعات ومن تقنيات مسرحية، وإنجازه المسرحى خلال الثلاثين عاما الماضية مؤشر على حيوية المسرح العربى المعاصر، وقدرته على إنتاج أعمال مسرحية ملفتة، ومثيرة للنقاش والجدل.

الهوامش:

١ـ فؤاد دوارة، حوار مع الكاتب السورى سعد الله ونوس، مجلة «الهلال»، أبريل، القاهرة، ١٩٧٧.
أورده إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة ـ الفعل فى مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٣.

٢ ـ سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١.

٣ ـ يقول حضور: «احترق جناحا النسر، فوبخهما حدة الشمس اللاهبة. من شمع أبيض صنع الجناحان.. بل من شمع أحمر.. لايهم.. وسقط النسر من عال.. من جهة السماء البعيدة.. جداً». المصدر السابق، ص: ٣١.
ويقول فى مكان آخر: «النار.. رأسى يحترق.. وسيذوب الجناحان..» ص: ٣٩.

٤ ـ يقول حسن أيضا فى إشارة إلى خطبه لمنع قيام احتجاج أو ثورة: «الشفرات التى كان يهب منها دخان التغيير أعرفها جيداً. هذه السنوات الطويلة من الاحتكاك المستمر مع الطبائع والهواجس.. تعلم الإنسان الكثير. البصّاص يعرف أسرار البيت ومواطن العفة أكثر من السادة (..) سأرمم الثغرات، وسأمسح الخواطر قبل أن تولد». المصدر السابق، ص ٦٠ ـ ٦١.

٥ ـ بهذا الوصف للمشهد الأخير تنتهى المسرحية:
(بعد قليل، يتقدم الصبى من نقطة مظلمة فى المؤخرة وعلى وجهه ابتسامة مخسولة. يرنو إلى الجثة فى صمت. تنظر خضرة إليه باحتداد، وبعد فترة يبدو وجهها وكأنه يصفو..
ترتفع كومة تراب قليلا، وكأنها الفقاعة، ثم تسقط ثانية على الأرض. بعد فترة كافية يحافظ فيها المسرح على تعبيراته، ترتفع أكوام تراب أخرى. وبينما هى فى الذروة، تستعيد الحياة، وينسدل الستار سريعا). المصدر السابق، ص: ٨٢.

٦ ـ المصدر نفسه ص: ٨٣.
٧ ـ المصدر نفسه، ٩٩.
٨ ـ سعد الله ونوس، فصد الدم ومسرحيات ثانية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١.
٩ ـ المصدر السابق، ص: ٥.
١٠ ـ هذا جزء من الحوار الذى يوجهه أنسى إلى جاسم رفيقه فى اللعب:
«كل شئ كان هادئاً.. يمضى بسهولة.. وكأنه لا يمضى.. وبغتة برز الابن.. الابن الذى ولدته.. ليذكرنى بالذين ماتوا.. ليبلبل الجرى حتى قعره.. مات عبد الحميد الدرويش.. وسنموت أيضاً. لقد متنا.. إننا أموات. (بذهول) أين كنا؟.. أين كنا يا جاسم. ابنى ينظر إلىّ.. يزحمنى ويخنقنى.. لعله يريد النوم فى فراشى.. لعله يحب أشيائى..». المصدر السابق، ص: ٣٥.
١١ ـ فصد الدم ومسرحيات ثانية، ص ٣٩.
١٢ ـ يخاطب التابعى برهوم خاصا بعبراته «اخترعنا مبرر وجودنا، ثم نتساءل أيضا عن السبب». المصدر السابق، ص: ٥٧.
١٣ ـ فصد الدم..، ص: ١٠٧.
١٤ ـ يكتب ونوس: «لكن ونحن فى غمار مشاريعنا الشخصية والمبعثرة هوت على رؤوسنا ضربة حزيران الماحقة. أصبحت متابعة مشروعنا الشخصى كما كنا نتصوره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزت، وكذلك القناعات. ولأننا مطاردون بعرينا، فإن كل ما لدينا يصبح جزءا من شعورنا بالكساح». المصدر السابق، ص ١٠٧.
١٥ ـ فصد الدم ومسرحيات ثانية، ص: ٦٥.
١٦ ـ انظر تعليق إسماعيل فهد إسماعيل فى: الكلمة ـ الفعل فى مسرح سعد الله ونوس، ص: ٨١.
١٧ ـ انظر شرحا لظهور البذور الأولى للمسرح الملحمى لدى بسكاتور وبريخت: فردريك أوين، برتولت برخت: حياته، فنه، عصره. ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون بيروت، ١٩٨١، ص: ٩٦.
١٨ ـ سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، دار الآداب، بيروت، دون تاريخ.
١٩ ـ يقول بريخت عن بسكاتور:
«لقد أثارت تجارب بسكاتور الفوضى فى أعماق المسرح: فهى، فى نفس الوقت الذى كانت تحول فيه المسرح إلى مصنع، حولت صالة العرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح برلمانا، والمتفرجون هيئة تشريعية. كانت تطرح، بصريا، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التى تهمه وتتطلب قرارات. أما محل خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التى لا تتحمل فكان يحل أداء فنى يعكس تلك الأوضاع. والخشبة كانت تهدف إلى تحريض الجمهور ـ البرلمان ـ على اتخاذ قرارات سياسية. مسرح بسكاتور كان يبغى استثارة النقاش، أكثر من إثارة الإعجاب. ولم يكن يسعى وحسب لتزويد المتفرج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعالية فى وجوده الخاص» انظر: فردريك أوين، مصدر سابق، ص ١٠٢.
وأظن أن هذا الاقتباس يضئ إلى حد بعيد الرؤية المسرحية التى يتبناها سعد الله ونوس فى حفلة سمر.. كما أنه يشير إلى بعض مصادر تأثره المبدع بالتجارب المسرحية البريختية وماقبل البريختية.
٢٠ ـ يشير إسماعيل فهد إسماعيل فى كتابه عن مسرح سعد الله ونوس إلى تأثيرات كل من بيتر فايس، رائد المسرح التسجيلى فى العالم، ومسرح بسكاتور التعليمى على مسرحية حفلة سمر.. مصدر سابق، ص ص١٣٠ ـ ١٣٤.
٢١ ـ انظر فردريك أوين، مصدر سابق، ص : ١٧٩.
٢٢ ـ سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧.
٢٣ ـ يقف الممثلون فى نهاية المسرحية أمام الجمهور ليخاطبوه قائلين :
« الجميع : هذه حكاية .
ممثل ٥ : ونحن ممثلون .
ممثل ٣ : مثلناها لكم كى نتعلم «مكم عبرتها.
ممثل ٧ : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟
ممثلة ٣ : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟
ممثل ٥ : لكن حكايتنا ليست إلا البداية .
ممثل ٤ : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.
الجميع : حكاية دموية عنيفة.
وفى سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية». المصدر السابق، ص : ٣٨ .
٢٤ ـ سعد الله ونوس. الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت ، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧ .
٢٥ ـ انظر المصدر السابق، ص ص : ٤٣ ـ ٤٤ .

٢٦ ـ لقد فعل بريخت الشيء نفسه عندما عاد إلى التاريخ ليقوم بإعادة صياغة بعض أحداثه وحكاياته، ويشير ريموند وليامز في معرض تعليقه على ذلك إلى أن بريخت رغب عبر استخدام الحكايات والمواد التاريخية في أن يقدم رؤية معقدة، كما كان باستطاعته من خلال هذا الاستخدام تغريب المشهد .

انظر : ريموند وليامز، الدراما من إبسن إلى بريخت

Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Brecht; A critical account and Revaluation, Penguin books ,London, 1983, p. 324.

٢٧ ـ يرى إريك بنتلي أن تحطيم الإيهام بالواقع في المسرح الملحمي لدى بريخت يتناول الدرجة لا المفهوم بأكمله، و « الواقعي السردي لا يحذف الإيهام بصورة تامة، إن الإيهام يتعلق بالدرجة والقدر الذي يتوفر منه ».

انظر إريك بنتلي، في البحث عن المسرح

Eric Bentley, In Search of Theater, Atheneum, New York, 1975 , p . 149.

ويشير بنتلي في موضع آخر من كتابه المذكور إلى أن المسرح الملحمي يضع «المشاهد (....) على مسافة من الحدث المسرحي ويطالب بعدم التماهي كثيرا مع الشخصيات، وأن لا ينجرف عميقا مع القصة »، المصدر السابق، ص ١٥٢ .

٢٨ ـ سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠ (الطبعة الثالثة) .

٢٩ ـ انظر ملاحظات ونوس وتوجيهاته للمخرج في بداية النص، المصدر السابق، ص ص : ٥ ـ ٧ .

٣٠ ـ سعد الله ونوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣ (الطبعة الرابعة)

٣١ ـ يشير علي الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي إلى أن سعد الله ونوس يفيد في مسرحيته هذه من حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، إحداهما تحكي أن هارون الرشيد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب وزيره في جولة ليلية سمعا خلالها من يقول « أه لو كنت ملكا، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا، فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجعل منه خليفة لمدة يوم واحد. كما يفيد ونوس من حكاية أخرى من حكايات ألف ليلة هي حكاية هارون الرشيد الذي خرج ووزيره متخفيين طلبا لبعض الأنس فوجدا رجلا يتزيا بزي هارون الرشيد ويتخذ لنفسه وزيرا وسيافا، وأتقن هذا التمثيل حتى ليحار المشاهد ولا يدرى أي الرجلين هو الخليفة الحقيقي» .

انظر المقال الملحق بالمسرحية لعلي الراعي ص ص: ١٢٢ ـ ١٢٨ .

٣٢ ـ لمعرفة تفاصيل مسرحية الرجل هو الرجل، انظر : فردريك أوين مصدر مذكور ص ص ٨٣ ـ ٨٩ .

وانظر قراءة مقارنة بين مسرحيتي برتولت بريخت وسعد الله ونوس، أحمد الحمو، الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل : بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت، مجلة الموقف الأدبي (دمشق) ، العدد ٨٦ حزيران (١٩٧٨) .

٣٣ ـ الملك هو الملك، ص : ١١٣.

٣٤ ـ المصدر السابق، ص : ١١٤.

٣٥ ـ سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحولات، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ .

٣٦ ـ نقتبس هذا المقطع من الحوار بين قائد الدرك ومفتي الشام، وهو يدلل بوضوح على تحالفات السلطة وطريقة نظر ركن من أركانها إلى هذه التحالفات:

«المفتي: كنت أحسبك أكثر حصافة يا عزت بيك. أتعرف ماذا فعلت ...! لقد رميت الطفل مع ماء الغسيل.

عزت: ورأس أمي.. لاأعرف ماذا تعني!

المفتي: أعني أنك غاليت، وتجاوزت في الصيد حدود المعقول. كان يكفي أن يشعر بالخزي أمامك. أما أن تخزيه أمام عامة الناس، وتحقر نقابة الأشراف، فهذا غلو واستهتار .

عزت: يا للعجب .. بدلا من الشكر، أراك تنقلب علي . ما الذي تغير حتى تدافع عنه !

المفتي: لم أنقلب عليك، ولا تظن أني أدافع عنه. المسألة هي أن النظام في هذه المدينة يرتكز على مراتب وتوازنات . وما يضبط كل شيء هو عدد من المناصب التي ينبغي أن تحفظ حرمتها، وتصان هيبتها. كما أن هيبة الدولة واحدة ومتضافرة، لكذلك الحال في مدينة الشام. » (المصدر نفسه، ص ٢٣).

٣٧ ـ يدور في نهاية المسرحية حديث بين خادم المفتي وأحد القبضايات يشير إلى انحلال أمر السلطة وضرورة ضبط الأمور. إن العقلية نفسها هي التي تحكم ولكن الأشخاص ومنبتهم الاجتماعي مختلف .

«عباس: إنك تخوض في أمور خطيرة .

عبدو: إني أخوض في أمور خطيرة، لأن الوضع خطير يا أبا الفهد .

عباس: وماذا تقترح!

عبدو: أن نشكل أخوة من الرجال، كي نحفظ الأمن والنظام، ونطبق الفتاوى التي أصدرها المفتي قبل سقوطه، والحفاظ أمره .

عباس: والأكابر!

عبدو: ونكشف سترهم، ونجعلهم واجهات بلا حول ولا طول إننا الرجال يا أبا الفهد .. والبلد يحتاج الآن إلى رجولة الرجال . ينبغي أن نوقف الفساد، وأن نعيد للنظام هيبته» (المصدر نفسه، ص : ١٤٦).

٣٨ ـ سعد الله ونوس، الاغتصاب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .

٣٩ ـ إنه في الحقيقة اغتصاب مزدوج لأن هناك شخصيتين تغتصبان من قبل قوى الأمن الإسرائيلي، الأولى: فلسطينية (دلال) والثانية إسرائيلية (راحيل)، في إشارة إلى بلوغ وحشية من يمارس التعذيب أقصى درجات الدنيوية والعزلة. إن ذلك ما يخافه الطبيب النفسي الإسرائيلي، أي أن يأكل المجتمع الإسرائيلي، ببلوغه هذه الحالة من القسوة والعنف، نفسه .

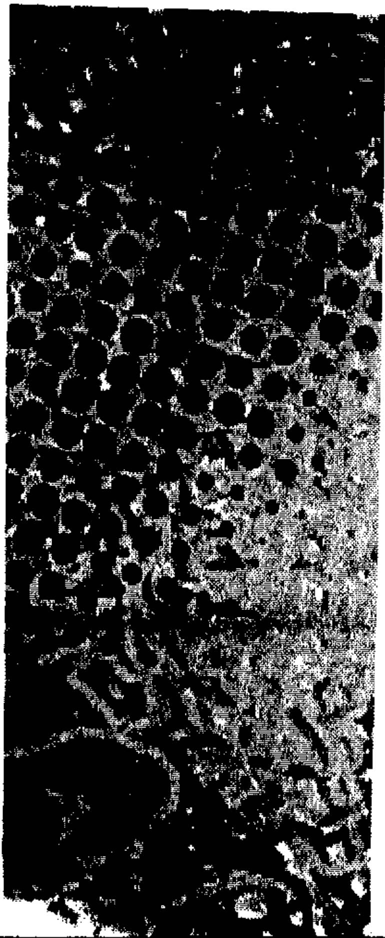
إن راحيل، زوجة إسحق بنحاس الذي يعمل في الفرع الداخلي للأمن الإسرائيلي، ويقوم بتعذيب الفلسطينيين والفلسطينيات ويشارك في اغتصاب بعضهن، تخاطب، بعد أن تم اغتصابها من قبل جدعون ـ زميل زوجها في الأمن الإسرائيلي ـ والدة زوجها الإسرائيلية المتزمتة قائلة : «أنت يا امرأة الحليب الفاسد. كنت أحاول مساعدة ابنك، وهذا ما نالني (تفتح معطفها، فتظهر ثيابها الممزقة وخدوش في جسدها) انظري جسدي وثيابي يامرضعة الذئاب. ذئاب ضارية في برية هجرها الله تقززاً .. تقززاً». ص ص : ٨٧ ـ ٨٨

٤٠ ـ لقد أثار سعد ونوس بنشره هذه المسرحية صخبا كبيرا في الحياة الثقافية السورية في بداية التسعينيات، فهاجمه البعض بعنف شديد بسبب الأفكار التي طرحها في الاغتصاب .ونحن إذ نكتب اليوم هذه المقالة عن مسرح سعد الله ونوس نذكر بالضجة التي تثار الآن حول التطبيع الثقافي مع إسرائيل وحول بعض الأصوات الثقافية العربية الداعية إلى حدوث حوار عقلاني خال من التشنجات حول الموضوع .





• نـــدوة



■ المســرح والتجـريب

نـــدوة

المسرح والتجريب

• عقدت الندوة في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، خلال شهر سبتمبر ١٩٩٤. وقد أعدها للنشر صالح راشد.

المشاركون:

جابر عصفور: أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر.

رئيف كرم: صاحب عروض مختبر المغارة للعروض الفنية بيروت، وأستاذ مادتي إعداد الممثل والسينوغرافيا بمعهد الفنون الجميلة، جامعة لبنان - لبنان.

عادل قرشولي: أستاذ المسرح العربي المهاجر إلى ألمانيا - سوريا.

عبد الرحمن بن زيدان: كلية الآداب، مكناس - المغرب.

عز الدين قنون: مخرج مسرحي، مدير المسرح العضوي وفضاء الحمراء الثقافي - تونس.

عز الدين المدني: كاتب مسرحي - تونس.

عصام السيد: مخرج مسرحي - مصر.

محمد عبازة: أستاذ بالمعهد العالي للمسرح - تونس.

هدى وصفي: أستاذ الأدب الفرنسي، كلية الآداب - جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون - مصر.

يقترن التجريب في المسرح، كما في غيره من الفنون، بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وتكلست، إجابات هي تمثل اجمل واعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل بدورها أجنة أسئلة أخرى...

هي إجابات - بصيغة الجمع - بالضرورة، لأنه لم يعد لم مجال لإجابة مفردة وفريدة، فالجمالي الثقافي السائر نحو تحرير مجتمعه من سلطة السائد، نحو تجديد تمثلاته، لايسعى أبداً إلى استبدال سلطة بسلطة أو تمثل بتمثل، إنما يجتهد لرفع كل الحواجز التي تقترن بالتقليد.

في هذه الندوة، تتفجر الأسئلة والقضايا، حول مفردات المسرح من حيث هو فعل وممارسة، وحول التجريب وقضايا العرض المسرحي، وحول علاقة التجريب بالتراث، وحول المفاهيم والرؤى المطروحة للتجريب، وحول علاقة الإبداع والنقد في الممارسة المسرحية العربية، وحول حضور/ غياب جمهور المسرح التجريبي، وحول فكرة «الورش المسرحية»، وحول موقع المسرح - الآن - في سياق طغيان التكنولوجيا وسطوة وسائط البث المختلفة، وحول أطراف علاقة «العقد المسرحي»، وحول الهوية المسرحية العربية، وملامحها في سياق قضية علاقة «الأنا/ الآخر».

ندوة المسرح والتجريب

هدى وصفي:

سنحاول في هذه الندوة أن نطرح هموم النقد المسرحي الراهنة على المستوى التطبيقي، دون إغفال للمستوى النظري. لذلك، سنقترب أكثر من المسرح بوصفه ممارسة تطبيقية لعمل ميداني مجسد ذي عناصر بشرية ومادية: المخرج، الممثل، الخشبة... إلخ.

أنا شخصيا تؤرقني فكرة الورش وكيفية الإفادة منها لإنجاز عمل مسرحي ذي تقنية عالية، يقوم على اختيار أسلوب أو أكثر من أساليب الإخراج، بعد فهمها واستيعابها؛ بحيث تشكل تجانساً لا تنافر فيه عند طرحها على خشبة المسرح، بحيث تظل المتعة والوعي والمعرفة... إلخ من سمات العرض المسرحي في الوقت نفسه. لأن المحاكاة العمياء لأساليب الإخراج دون دمج وتجانس تحدث تشويشاً في الرسالة المسرحية، ويتضح ذلك في النتاج التطبيقي لبعض الفرق العربية التجريبية. العرض الياباني هذا العام (١٩٩٤)، مثلا، أفاد من «السيكودراما» و «الهابننج» وهما ينتميان إلى أساليب إخراجية قديمة. ومع ذلك، فقد استجاب لهما الجمهور، فهل نحن في حاجة إلى إعادة مثل هذه الأساليب؟ ولماذا لاحظت لجنة التحكيم تفاوتا كبيراً بين العروض العربية وبعض العروض الأجنبية على المستوى التقني؟

عبد الرحمن بن زيدان:

أقترح مجموعة من الأفكار تمثل مجموعة من القضايا المطروحة الآن في الميدان أو المجال المسرحي على مستويات عدة، فأرى أن نبدأ أولا بالمسرح العربي وقضايا التجريب أو «التجريب: واقعه وآفاقه»، ثم نقوم بالحديث عن التجريب وقضايا العرض المسرحي. لقد كان الموضوع السابق في مجلة «فصول» عن قضايا المسرح العربي والبحث عن نظرية وأساليب جديدة؛ الآن يمكن أن نتناول قضايا العرض المسرحي على اعتبار أنه الهم المشترك بين كثير من المخرجين والكتاب والمتلقين، بعد ذلك ننتقل إلى فكرة أساسية أصبحت منتشرة الآن في الوطن العربي، هي فكرة الورش المسرحية ومعملية التجريب، وعلاقة هذه الورش بالمدارس الغربية في المسرح، وكيف تتبلور هذه الورش من خلال التلاقح والتفاعل بين ماهو غربي وماهو عربي. ثم كيف تبلورت علاقة الورش بالسينوغرافيا، بالدراماتورجيا، بالفضاء المسرحي، بالممثل، ثم بالمتلقي. ثم ننتقل إلى مناقشة موضوع المسرح التجريبي العربي وقضايا الخطاب النقدي المسرحي العربي؛ هل يساير النقد المسرحي العربي معطيات التجريب؟ أم أنه لايزال هو نفسه يبحث عن أدوات وعن معملية جديدة ليخرج من إطار المناهج القديمة؟

عادل قرشولي:

الحقيقة أن أي موضوع سنطرحه سيعود بنا إلى هذه المحاور؛ لأنها هي الإشكالات الأساسية التي يواجهها المسرح العربي، والتي يعاد طرحها دائما من جديد.

هدى وصفي:

أرى من الضروري أن نضع في الحسبان، بشكل فعلي، مسألة الورش وكيف تتبلور بشكل منهجي.

عبد الرحمن بن زيدان:

ثم إنه يمكن من خلال الحديث، استحضار مجموعة من المسرحيات، سواء من دورات هذا المهرجان أو من خارجه، بشكل يسمح بالتنوع في النماذج؛ حتى يحدث تنوع وتكامل في الآراء.

عز الدين المدني:

أريد أن أتناول الثغرات أو النواقص؛ تلك الأشياء التي يؤسف لعدم وجودها لدى المسرحيين نقاداً وممثلين ومخرجين بصفة عامة، دون الدخول كثيرا في الأمور النظرية، لأني أتحدث عن فكرة تطبيقية، هي مسرح البحث. والبحث هو أولى درجات التجريب، ودون بحث لايوجد تجريب. فالتجريب لايعني أن أقلد آخر ما استحدث في التجريب. هذا البحث، ماذا يعطي؟ هذه هي المسألة. وفي الوقت الذي أصبح فيه المسرح موضوعا للبحث على جميع المستويات، لاندخل إلى المخبر وامتدادات إبداعه في الورشة. مايحدث الآن هوكالتالي: يأخذ المخرج المسرح التقليدي كما هو ويتكاسل عن إحداث أي تغيير فيه، ثم يلصق به صفة التجريب. هذا شئ سهل ومعناه مخيف؛ فكيف ينقل من يقوم بالتجريب؟ مع أن الخاصية الأولى التي يجب التركيز عليها هي البحث، فدون بحث لايوجد ابتكار، ولاتوجد طرق خارجة على المهيمن، وعلى المقرر والمقولب والمجفف والمعلب... إلى غير ذلك. إذن، يمكن أن يكون هناك تجريب معلب أيضا.

القضية هي قضية مالم يشاهد من قبل، مالم يبحث من قبل، مالم يكتب من قبل؛ لأن أية تجربة تمر عليها خمس سنوات أوست تستهلك بتأثير العرض أو بفعل التوزيع التليفزيوني، أو تسجيل النقاد لها بالصورة، حتى الصورة الشمسية، وتصبح بلا أية قيمة.

الآن، في المسرح الحديث في أوروبا، يتم التجريب بالبحث حول شخصيات وأنماط مسرحية مرجعية ليس لدينا مثلها.

هدى وصفي:

إننا لانستطيع اختلاق شخصيات مسرحية مرجعية، وإنما نبحث في التراث ونعيد البحث حول شخصياته.

عز الدين المدنى:

الأمر مرتبط أيضا بالحركة القائمة فى العلوم الاجتماعية. ففى الغرب، هناك حركة نقدية قامت لمراجعة فرويد بل لمراجعة لاكان ودو سوسير... إلخ . هذه المراجعة، كيف أنظر إليها من زاويتى أنا؟

إن مختلف الحركات القائمة فى العالم يستبطن قضايا العلوم الاجتماعية المطروحة، مسرحية (هير) فى عام ١٩٧٠ ، مثلا، قامت على قاعدة إيديولوجية وفكرية تستند إلى التحليل النفسى والعلوم الاجتماعية، فإذا أخذناها مأخذا حرفيا فهذا يعنى أننا لم نفهم شيئا. إذن، يجب أن نقوم نحن بحركة مراجعة، فمن السهل أن يقام عرض كالعرض اليابانى، لكن الإبداع الحقيقى ليس سهلا لأنه يعتمد على المراجعة والبحث.

هدى وصفى:

بالإشارة إلى العرض اليابانى الذى يتمثل أكثر من أسلوب، يثور سؤال: هل هذا التمثل للأساليب الإخراجية يستتبعه بالضرورة إدراك الفلسفة القائمة وراء هذه الأساليب؟

جابر عصفور:

فى هذه الندوة، لابد أن يكون لدينا الاستعداد للإجابة عن مجموعة من الأسئلة التى تشغل الناس. فمنذ أن بدأ مهرجان المسرح التجريبى والناس تتساءل ابتداء على سبيل المثال: مامعنى التجريب؟ إلى درجة أن هذا السؤال لم يكن سؤال المثقفين فقط، وإنما طرح فى مجلس الشعب. هل نحن فى حاجة إلى التجريب؟ وهل من المحتم أن يكون المفهوم الذى يتبناه مهرجان المسرح التجريبى، بشكل غير مقصود، هو المفهوم الغربى؟ لماذا لانفيد من تجارب بعض الدول فى العالم الثالث كالهند؟ فهناك، مثلا، حاول بعض الشباب التجريبيين اقتحام مشكلة حساسة كمشكلة التعصب بين المسلمين والهندوس، فأقاموا عروضا فى الشارع؛ فكان أن قتل بطل العرض.

هذه الأسئلة وغيرها وما يتفرع عنها من قضايا تتحدثون فيها الآن، تدور فى أذهان شباب المجربين. إذن، هل التجريب الذى قامت به مجموعة من الشبان المصريين فى تجربة (كونشرتو) مفهوما وممارسة، هو نفسه الذى صدر عنه العرض الروسى الراقص الدرامى فى افتتاح المهرجان؟ وهل هو المفهوم نفسه الذى صدر عنه العرض اليابانى الذى أجلس المتفرجين فى أقفاص؟

وهنا، نحن لانتحدث عن مفهوم مجرد متعال على الواقع، لكن عندما يلح عبد الرحمن بن زيدان وعبد الكريم برشيد على مفهوم الاحتفالية، ما علاقة هذا المفهوم بالتجريب؟ وعندما يصارع عز الدين المدنى فيما يتصل بقضية الشكل المسرحى وعلاقته بالتراث، أين يكمن التجريب فى ذلك؟

عبد الرحمن بن زيدان:

موضوع المسرح العربى موضوع إشكالى؛ لأنه يطرح أسئلة كثيرة، يحاول النقاد العرب الإجابة عنها. ولكن، تظل الأسئلة دائما أكثر من الأجوبة. وسنحاول إلقاء الضوء على حركة تطور المسرح العربى. فى البداية، كان الهم الأول هو محاولة بناء نص درامى على نموذج سابق هو النموذج الغربى على مستوى شكل البناء وعلى مستوى مضمون الرؤية المعدلة التى تريد أن تتجاوب مع متطلبات النهضة. مما يدفعنا للقول بأن هذا النوع من القبول كان قبولا لموضوع جاهز، ولأجوبة جاهزة، فيما يتعلق بالمسرح العربى؛ فلم يطرح السؤال حول ماهية هذا المسرح على مستوى البنية وعلى مستوى الرؤية بمفهوميهما الحديثين. بعد الستينيات، بدأ اقتحام مجال جديد للمسرح العربى بالانفتاح أكثر على المدارس والمناهج والأدوات الغربية، فحاول كثير من الباحثين والنقاد وكتاب المسرح تناول النموذج الغربى بتفتيته ومحاولة بنائه بناء جديداً يتساوق و المتغيرات الجديدة فى الواقع العربى.

بدأ التجريب بالتعامل مع مسرح اللامعقول، كما بدأت محاولة استنبات المسرح الواقعى فى المسرح العربى، ثم بدأ المسرح العربى يجرب توظيف التراث لبناء نص درامى عربى، إضافة إلى محاولة كتابة نص متحرر من التراث ومن الغرب، من أجل ما أسماه النقاد بـ «عصرنة» الخطاب المسرحى العربى.

أمام هذه التجارب المتعددة فى توجهاتها وأبعادها، ظهر تجريب آخر يحاول استحضار التجربة المسرحية العربية وإعادة قراءتها من خلال بيانات مسرحية؛ فى مصر، نجد على الراعى وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس. وفى سوريا نجد سعد الله ونوس، ثم نجد بيانات أخرى لجماعات مسرحية تريد جميعها أن تستحضر التجربة المسرحية العربية، وتقترح بديلاً أو بدائل لها. من هذا المنطلق، نجد أن كل هذه التجارب كانت تبحث عن شكل مسرحى عربى يحمل مضمونا عربياً يخاطب الإنسان العربى فى مكانه وزمانه، وفى خصوصيته النفسية والمعرفية. ظل الاهتمام مركزاً على مايقوله النص المسرحى، وكانت السلطة المطلقة فى كل المراحل السابقة هى سلطة المؤلف المسرحى، فى غياب سلطة المخرج. فى السنوات الأخيرة ظهرت سلطة أخرى، دخلت فى تناقض مع السلطة الأولى، وهى سلطة المخرج أو صانع العرض المسرحى؛ فدخل المسرح العربى مرحلة جديدة، هى مرحلة التجريب على نص مسرحى من أجل قراءته قراءة «ركحية»*، وتقديمه تقديماً جديداً يعطى المخرج كيانه ومهمته ووظيفته فى سيرورة المسرح العربى. إذن، أصبحت تجربة المسرح العربى تجربتين؛ تجربة تعتمد على التجريب فى النص الدرامى، وأخرى تعتمد على الإبداع الركحى. أمام هذه الثنائية التى تحكم المسرح العربى، بدأت قضية التجريب تنطرح من جديد سؤالا نقدياً يمكن أن نبدأ المناقشة على ضوئه.

عز الدين قنون:

فيما أرى، لايمكن أن نجرب دون أن نمتلك أولا أدوات العمل المسرحي نفسها. لذلك، فإن أية مجموعة مسرحية تجتمع فى بقعة ما وتقوم بعمل مسرحي تحت مسمى «التجريب»؛ لايعنى ذلك أن ما قامت به تجريب حقا، فالتجريب ليس أمراً سهلا. فإذا كان أى إنسان يستطيع التجريب في المسرح فلماذا لايمكن التجريب فى الطب ؟ إذن، لابد من التمكن من استعمال كل مفردات العملية المسرحية، عن طريق المخبر، حتى يمكن أن نجرب.

بالنسبة إلى ما طرحه عبد الرحمن بن زيدان حول سلطة المخرج، صحيح أن ميلاد المخرج قريب؛ فى أواخر القرن التاسع عشر، وقبل ذلك كان المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلفين كانوا من كبار رجال المسرح فى العالم، وكان تسعون بالمائة منهم ميدانيين يصعدون إلى «الركح»؛ كانوا يمارسون المهنة المسرحية ولم يكونوا يجلسون فى أبراج عاجية منزوية عن الخشبة والتمثيل والأدوات المسرحية. كانوا ينطلقون من الركح، من التمثيل، إلى كتابة نصوص «تجسم» فيما بعد فى مسرحية، وكان معظمهم يقوم بإخراج أعماله بل يمثل فيها. الآن، أظن أنه، على مستوى العالم بصفة عامة وعلى مستوى العالم العربى بصفة خاصة، أصبحت هناك علاقة جدلية مهمة ـ ملتصقة بالمجتمع وثقافته ـ بين الكلمة والصورة والحركة التى هى العناصر المكونة للمسرح. تتجسد هذه العلاقة فى شخص واحد هو حينئذ المبدع الأول والدراماتورج والمخرج، أو من خلال علاقة عضوية لصيقة بين مؤلف ومخرج. وبرغم أن العالم العربى لم يقطع أشواطاً فى هذا الأمر مثل العالم الغربى، فإننا نلاحظ تكرار ظاهرة الزوج المسرحى (المؤلف والمخرج) الذى يعمل فى إنتاج سبع أو ثمانى مسرحيات ولمدة قد تتجاوز عشر سنوات.

القضية الأخيرة التى أشير إليها الآن هى مشكلة النقد، ومدى مسايرته أعمال التجريب المسرحى: فى عالمنا العربى قليل جداً من النقاد ساير مانسميه بين قوسين «بالتجريب»، أو المحاولات التجريبية الجديدة. منذ عام ١٩٨٨، بداية دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وحتى الآن، هل هناك دراسة حول بعض التجارب التى قدمت فى المهرجان؟ هل هنالك ناقد قام بالنقد التحليلى لبعض الأعمال حتى نرى إن كانت العلاقة الجدلية بين مايقدم فعليا والتنظير قائمة أم مفقودة؟ أم هو مجرد لقاء يجمعنا كل عام لنطرح الأسئلة نفسها: ما التجريب؟ أين التجريب؟ وأخشى أننا سنظل نطرح الأسئلة لسنوات أخرى؛ لأن الأمر يتحرك ويتطور. ولكن، هل هذا التحرك أو هذا التطور مبنى على أمور رصدت حتى يمكن أن نتعداها، أن نستغلها لنذهب أشواطاً أخرى أبعد؟ مثلا، هل العمل اليابانى، أو العمل التونسى (الداليا) وغيرهما من العروض، تعد أعمالاً تجريبية أم لا؟ لنتكلم عما حدث وعما نحن فيه الآن؛ لنستطيع الحديث عما سوف يكون.

* القراءة الركحية: الوضع الجديد للنص المسرحى على خشبة المسرح، بكل مكونات العملية المسرحية المستعنية بالعلامات المستخدمة على الخشبة [المحرر].

هدى وصفى:

فى نشرة المهرجان مجموعة من القراءات النقدية التى يمكن أن يفاد منها فى رصد دورات المهرجان وتكوين متن نستطيع الحديث حوله.

عادل قرشولى:

رغم أننا قدمنا لمفهوم التجريب تعريفات كثيرة حتى الآن، أعتقد أننا لم نصل ولن نستطيع الوصول إلى تعريف نهائى للتجريب، إنما نستطيع أن نضع له خطوطا وتصورات عامة. من جهتى، أرى أن ثم تشوشاً كبيرا وعدم وضوح فى الرؤية بالنسبة إلى ما نريده من التجريب ومانمنيه به.

أنا أضع التجريب فى زاوية أضيق بكثير مما يضعه المسرحيون العرب عادة. فى اعتقادى أن الخطأ الأكبر الذى حدث فيما يتصل بالمشاريع المسرحية المتباينة والمختلفة التى طرحت على الساحة المسرحية العربية، هو أن كل مسرحى كان يعمم تجربته الخاصة أو مشروعه المسرحى الخاص، وهذا التعميم للتجربة الذاتية ولد إشكالات كبيرة وجعلنا نعتقد أن التجريب يمكن أن يكون بديلا عن المسرح التقليدى السائد. لكنى أعتقد أن المسرح التجريبى لايمكن أن يعمم فى الاتساع الأفقى للمسرح العربى، فالتجريب لايكون تجريبيا إلا إذا كان يمثل اختراقات عمودية للاتساع الأفقى للمسرح العربى، على أن يشكل أفقا موازيا أو مساحة صغيرة موازية لما هو سائد. أعتقد أن هذه الفكرة جوهرية للإجابة عن التساؤل حول مشروعية التجريب. فأنا لاأرى أن علينا أن نقارن بين التجريب ومايقدمه المسرح التقليدى السائد، وإنما يجب أن ننظر إلى مايقدمه المسرح التجريبى للمشروع الثقافى العام المتكامل. من هذا المنظور نقول: إن التجريب لايقدم إضافة إلى المسرح السائد لتشكيل بديل عنه، وإنما يمكن، من منظور تفاعل الأنواع الأدبية أيضا، أن يكتسب التجريب مشروعيته؛ أى أن التجريب يمكن أن يؤثر فى الفن التشكيلى ويتأثر به، يتأثر بالشعر ويؤثر فى المشاريع الشعرية.

هناك إشكال آخر نتج عن تصور أن التجريب ينبغى أن يساهم فى تكوين الوعى الجمعى للأمة. هذا صحيح، ولكن فى حدود ضيقة؛ لأن هذه الفكرة ينتج عنها خطأ اعتبار التجريب ومهمته فى فعل التغيير بديلاً للفعل السياسى. وهذا هو الخطأ الثانى الذى ارتكبه المسرحيون العرب «بتسييسهم» المسرح العربى.

نتيجة للمداهمة الكبيرة التى حدثت بعد الانفجار المعلوماتى وتطور وسائل الاتصال، خاصة غزو التليفزيون، لحيز كبير جداً من تكوين الوعى الجمعى للمجتمع، وضع التجريب فى زاوية أضيق بكثير مما كان فى الماضى. من هنا، أرى أن علينا أن ننظر إلى التجريب على أنه حالة خاصة من حالات المسرح، وأحد تجلياته وليس المسرح بكامله، وأن لهذا المسرح دوراً فى هذا الإطار، ومن هنا ينبغى أن نطل عليه أولاً. هكذا، أردت أن أضع، أولا، هذا الإطار لمفهومى عن التجريب.

محمد عبازة:

يبدو لى أن المسرح، باعتباره أحدث إبداعات الثقافة العربية، مازال فى طور البحث والتساؤل. وكثرة التساؤلات التى طرحت هى فى الحقيقة علامة صحية؛ فلماذا نبحث عن تجانس فى التعريف؟ المهم أن نتساءل، ولكل منا الحق فى الإجابة كيفما يرى. أعتقد أن ثقافتنا العربية والإسلامية بنيت أساساً على مفهوم التوحيد. لذلك نبحث دائما عن التوحيد حتى فى التعريفات، على العكس من الغربيين؛ فهم لايثيرون قضية توحيد المفهوم، بل يرون الأمر الواحد من خلال مفاهيم ورؤى مختلفة وأحيانا متناقضة. لاغرابة إذن، وبعد دورات عدة من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، أن يتساءل الإنسان العادى أو المثقف عن تعريف للتجريب؛ إذ إن عدم التجانس واختلاف الرؤى هو نتاج اختلافات نظرية جمالية أو فكرية فلسفية.

أعتقد أن الإبداع المسرحى العربى، بوصفه فنا حديثا، قد بدأ مجرباً، وإلى الآن لايزال يجرب. لكنه لم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيداً بالكثير من القيود التى تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية. وهو فى ذلك يختلف عن المسرح فى البلاد الغربية والأوروبية التى تسمح للمبدع بأن يكون، بدرجة ما، متحرراً من القيود والعراقيل التى تقيد المبدع العربى والمسرحى العربى بالأساس. فالمسرح فن مشاغب ومتمرد منذ بدايته، لذلك يعيش هذا الحصار الذى ـ فى جزء منه على الأقل ـ يمنع عملية التجريب من التقدم إلى الأمام والقيام بنقلات نوعية.

على مستوى التنظير العربى، أخذت قضية تأصيل المسرح العربى حيزا كبيرا من الدراسات والأبحاث. ويبدو لى أن المسرح اليونانى نجح فى هذه القضية رغم أنه تكلم لغات عدة. فالفرنسيون، مثلا، لم يطرحوا قضية تأصيل المسرح الفرنسى مع كورنى وراسين، وهم أكثر كلاسيكية من اليونانيين. لماذا نطرح نحن قضية تأصيل المسرح العربى فى هذا الظرف بالذات؟ أعتقد أن المسألة ناتجة عن مركب عقدة النقص. هذه العقدة جعلتنا ندخل متاهات من الصعب الخروج منها: تأصيل المسرح العربى، تأصيل الخطاب العربى... إلخ. أعتقد أن فى الأمر شيئاً من الخلط ويجب أن تعود الأمور إلى الإطار الصحيح.

طرح عبد الرحمن بن زيدان قضية الانفصال بين «الكتابة النصية» و «الكتابة الركحية». أعتقد أن التجارب الحديثة فى العالم بدأت تجمع بين هذين الاتجاهين فى الكتابة. والتجارب التونسية كثيرة ومتعددة، ومسرحية (المصعد)، مثلا، شاهد على ذلك؛ على تزامن الكتابة النصية والكتابة الركحية. وهذه المسألة جسدت ـ تقريبا ـ بطريقة أو بأخرى، بداية خلخلة سلطة المخرج التى أشار إليها عز الدين قنون؛ فإذا كانت السيطرة فى البداية للكاتب المسرحى، ثم استطاع المخرج أن يسيطر على العملية المسرحية والعرض المسرحى منذ حوالى قرن ونيف، فإن الممثل هو المهيأ الآن للسيطرة على العرض المسرحى وخلخلة دور المخرج بطريقة أو بأخرى، بوصفه المهندس الرئيسى للعرض المسرحى. وهذا هو، بالتقريب، التيار السائد فى جل رؤى التجريب المسرحى فى الغرب.

عصام السيد:

أخاف جداً من الأحكام القيمية والأحكام المطلقة، وأخاف أن أقول ما أثق فيه ثقة تامة، وأعتقد أن هذه ستكون بداية النهاية. لذلك، سأطرح بعضا من التساؤلات ومجموعة من الهموم. قال عبد الرحمن بن زيدان إن المسرح العربى بدأ تجريبيا، وأنا أتفق معه. لكن، لماذا بدأ تجريبيا؟ هل ليصل إلى أكبر قدر ممكن من الجمهور؟ أم أنه بدأ تجريبيا لمجرد التجريب فى حد ذاته؟ وعندما انطلق المسرح العربى لم يعد تجريبيا، فأن تجرب أو تخوض تجربة أمر يختلف عن أن تفعل فعلا تجريبيا. وقد قال أيضا إن المسرح العربى بدأ مقلداً للنمط الغربى، والسؤال: أليس التجريب فى المسرح العربى الآن مقلداً أيضا للنمط الغربى؟ وقال عز الدين قنون إن شرط التجريب أن يكون الفنان مستوعبا كل أدواته المسرحية كى يستطيع بعد ذلك أن ينطلق خارج الحدود ويقفز إلى المجهول. هل هذا فقط هو الشرط الوحيد، أم أنه يجب أن يملك المجرب هما داخليا يجعله ينطلق من الأساسيات إلى شئ مختلف؟ وقد أثار أيضا مسألة مهمة هى علاقة النقد بالتجريب. وفى اعتقادى أن هذا إشكال عميق جداً، ينطلق من مقولة مهمة؛ وهى أننا فى هذا الوطن العربى دائما وأبدا مايسبق الفكر الواقع. فالناقد يتعامل مع التجريب من منطلق القياس على الخبرات والمدارس السابقة، غافلا عما فى التجريب من تكسير الأشكال السابقة، فكيف يكون هناك ناقد مساير لهذا الاختلاف عن الأشكال السابقة؟

والمؤكد، كما قال عز الدين المدنى، أن التجريب فى العالم يستند إلى فلسفة؛ هذه الفلسفة إما أنك تتفق معها فتحفر فى الاتجاه نفسه، أو أنك تنظر نظرة نقدية للمجتمع أو، على الأقل، إلى المسرح، وبالتالى تريد أن تختلف من أجل أن تقول شيئا مختلفا. فى مصر لايسمح هامش الديموقراطية بأن أذهب، بوصفى مخرجا، إلى مدير مسرح وأطلب منه أن أغلق على نفسى قاعة مدة سنة، أنا لا أعرف بماذا سأخرج فى نهايتها، كما فعل جروتوفسكى. إنه لايستطيع أن يسمح لى بهذا لأنه لايثق فى النتيجة، ولأنه لا يتوفر قدر من الديموقراطية يتيح لك أن تبدع وأن تختلف.

المسألة الأخيرة: أعتقد أن وجود تحديد للتجريب فى مصطلح جامع مانع يعنى نهاية التجريب، لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: ١ + ١ = ٢ أى س + ص = تجريب. إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح؛ لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذى يمكن تحديده، ولكن ليس تحديداً جامعا مانعا وبشكل حاد.

عبد الكريم برشيد:

أريد أن أتناول التجريب من خلال مفهومين: المفهوم العام الشامل، والمفهوم الخاص المحدود. فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع؛ الإبداع الحقيقى هو إبداع تجريبى؛ فشكسبير كان مجربا، وموليير كان مجربا. والتجريب مفهوم تاريخى مرتبط بزمان محدد؛ فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات، والهابننج مرتبط بالستينيات. فى الشعر العربى، كان أبو

نواس تجريبيا كما كان أبو تمام وكل الذين اتهموا بالشعوبية لأنهم «خربوا» الشعر العربى. أما التجريب فى مفهومه الخاص، فهو هذا الفعل الذى يقوم به البعض، ولايقدم ـ فى واقع الأمر ـ سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات غربية تمت فى الخمسينيات أو الستينيات فى أوروبا. ونحن نعرف أن التجريب الحقيقى ينطلق من حساسيات معرفية وجمالية معينة؛ فالمستقبلية، سواء فى إيطاليا عند مارينيتى أو فى الاتحاد السوفيتى عند ماياكوفسكى، هى تجريب مرتبط بالثورة الصناعية وبالتقدم التكنولوجى والإحساس بجماليات السرعة والصدمة التى أحدثها العصر الحديث. كذلك الوجودية والسريالية هما أساسا فكر أو حساسية فكرية معرفية جمالية. لذا، نجد السريالية عند السينمائيين والتشكيليين والشعراء والمسرحيين؛ نجد تجريبا عاما فى كل الفنون، وبالتالى نجد التزاوج والتلاقح والحوار بين الفنون المختلفة. عربيا، هل يتساوق أو يتحاور أو يتحايث تجريبنا المسرحى و التجريب التشكيلى والسينمائى؟ فى الواقع، هناك حوار صم بين كل الحساسيات الفنية مما يدل على أن الأمر لا يتعلق بحساسية عامة لها ارتباط بظرف تاريخى وبفكر أو إيديولوجيا معينة، لكنه مجرد رد فعل شخصى وذاتى، ومحاولة للقفز قد تكون محاولة بهلوانية فى النهاية. لأن المسرح، سواء أكان تجريبيا أم غير تجريبى، لايقوم به المؤلف أو المخرج أو الممثل أو الجمهور، كل على حدة، ولكن يقوم به فريق العمل؛ وفريق العمل، كما هو فى العلوم البحتة أو الإنسانية، فريق عمل متجانس له مبدأ واحد وأدوات محددة ويزاول البحث معمليا وميدانيا.

فيما يخص ماطرح حول سلطة كل من المؤلف والمخرج والممثل أو العرض أو الجمهور، أعتقد أن الأمر لايتعلق بهذه السلطات المتعددة، ولكن بسلطة التلاقى؛ عندما نلتقى فى مكان معين مثلما يلتقى الأوروبيون فى الكرنفال أو فى حفل تنكرى، يصبح لهذا التلاقى سلطته. وهى سلطة قوية تمارس على المتلاقين الذين، سواء كانوا مبدعين أو متلقين، يساهمون بكل تأكيد فى خلق العملية الإبداعية وفى إثرائها، بطقسها، بإيقاعها، بكل محمولاتها الفنية والمعرفية المختلفة.

حوال السؤال: لماذا ـ نحن العرب فقط ـ ننشغل بالتراث؟ أرى أن انشغالنا بالتراث مرتبط بخطاب التحرر؛ فنحن ـ الدول العربية ـ نلنا استقلالنا سياسيا، ولكننا مازلنا نناضل اقتصاديا ومعرفيا وجماليا من أجل التحرر. لذلك، طرح المسرحى الهندى هذا السؤال: لماذا ـ أنا الهندى ـ عندما أتناول تراثى وأقدمه مسرحيا يقال لى هذه شوفينية وانغلاق؟ ولكن هذا التراث نفسه، المتمثل فى (المهابهاراتا) عندما يتناوله بيتر بروك ويقدمه مسرحيا، يسمى إبداعا عالميا؟ لماذا عندما نعود ـ نحن العرب ـ إلى الحلاج نمنع من ذلك، وعندما يتناوله ماسينيون يكون رؤية عالمية؟ لماذا حين نتناول «على بابا» يصبح تراثا وفولكلوراً، وعندما تتناوله السينما العالمية يصبح إبداعاً عالميا؟ لماذا هذه الحساسية من الإعلان عن الذات؟ نحن عرب، هذه حقيقة، ومن الكذب أن أقول إننى إيطالى أو رومانى أو روسى... إلخ. لذلك، قال وول سوينكا إن النمر الأفريقى اكتشف «نمريته»؛ هذا النمر الذى اعتقد فى وقت ما أنه فيل أو فأر؛ لأنه ليس سهلاً أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربى أنه عربى،

تلك حدوده وليست امتيازاً، ولكنه تميز حضارى أنطولوجى جمالى». وذلك لاينتقص منه شيئا على مستوى الإبداعات أو المعطيات الأخرى.

عز الدين المدنى:

عندى بعض التساؤلات، وأحب أن أجيب، سوسيولوجيا، عن أسئلة جابر عصفور حول قضايا التجريب. لقد اهتممت بالمسرح بعد اهتمامى بعلوم وأشياء أخرى، لأن عندى أملا فى أن يكون المسرح هو المجال المعرفى الفاعل فى الثقافة العربية؛ فهو ليس مثل مجالات معرفية أخرى، لأنه مجال معرفى وفنى أفيد منه وأسعى خلاله إلى بناء «مسكن معرفى» عربى. هذا طموحى، لا أعرف هل سيخيب أو سيصدق ظنى فى آخر مسيرتى! لكنى أناضل فى سبيل ذلك. من المؤسف أن تأخذ قضية التجريب طور الكليشيه أقول: فى يومنا هذا، قد هضم العالم العربى سوسيولوجيا جانبا كبيراً جدا من الحركات والتقنيات والمؤلفات والأفكار حول المسرح. صار التجريب تساؤلاً كبيراً جدا وقاسماً مشتركا بين عدد كبير من المسرحيين العرب، وحزمة تجمع كثيرا من الاختصاصات. وعوض عن أن نباعد بين الفنانين، كما هو الحال وكما نسمع فى يومنا هذا، كان بالإمكان أن يتم البحث والتحليل بما يقرب بين الفنانين ذوى الاختصاص فى هذه الحزمة من الاختصاصات والتوجهات «والتمشيات» . صحيح أن هذه التوجهات لم ترتفع إلى مستوى الحركات الفنية القوية ومازالت هشة، أو لم تر النور إلا فى يومنا هذا، إلا أنه لايجب التركيز على القول بأن تجريب فلان ليس كتجريب فلان. فالقضية، إذن، هى: ما القواسم المشتركة التى تجمع الفنانين لتصبح حصيلة وإيراداً وإضافة إلى الجيل القادم؟

المرحلة التاريخية التى يعيشها العرب الآن فى حاجة إلى التجريب بصفة عامة بعد تكديس التقليدات. فى الثلاثينيات كانوا يلجأون إلى الاقتباس؛ فى الببليوجرافيا المصرية أو التونسية هناك المئات من الاقتباسات وقليل من الترجمات الجيدة وقليل جداً من النصوص المؤلفة، وكثير من النسخ من المسرح الأوروبى. كما أن العالم العربى، ليقوم بالتجريب، فى حاجة أيضا إلى شخصيات فنية، يعبر بها سوسيولوجيا من خلال هذه الحزمة من الاتجاهات والتمشيات. هى أزمة بالفعل. وكما يقول كثير من المفكرين، لاتوجد ثقافة دون أزمة. وهذا شئ صحيح تماماً. وهذا الغليان الفكرى والفنى القائم أمر إيجابى جداً وليس تضخما كلاميا أو فكريا.

طرح عصام السيد قضية الجمهور. الجمهور تربى على فلسفة ورؤية وعلوم اجتماعية تقليدية، تجاوزها الزمن، دست فى النصوص التعليمية، بينما نريد نحن أن نبنى هذا الجمهور. كيف؟ بالمسرح. لأنه لا وجود لمسرح حقيقى لايعكس - بشدة وتنوع كبير - الواقع الفكرى الفلسفى. يجب أن نخلق هذا المسرح بأن نصور الإنسان العربى الآن بجميع موانعه، بجميع أطواقه، بتعميق مرجعيته ونظرته إلى أى شئ - وليس بأن نحذف قوميته وعربيته كى يصير عالميا - و بأن نربى الطفل على رؤية أخرى ديناميكية، أن نغطى بثقافتنا الناشئة التى لم تنطق فكريا بعد إلا قليلا وفى أجزاء محدودة. وكل من مجلة «فصول» ومجلة «الفكر» القديمة فى تونس ومجلة «الآداب» شاهد على ذلك.

أنا ـ والله ـ إن خاب أملي في مجال المسرح سأدخل مجال الفلسفة أو أي ميدان آخر بكل أسف. هناك صراع بيني وبين المخرج؛ فأنا أخنقه خنقا، أقول له: أعطني تركيب الشخصية عند موليير، مثلا، أو كما (في انتظار جودو)، وهي مسرحية في تحليل جون بيير سيرو ـ ذات مرجعية يونانية أساساً مع ثقافة فرويد وثقافة الواقع... إلخ. هذه الثقافات خلقت «جودو» و أنا لاأخلق شيئا، بل أرى عروضا تقدم مهزلة فكرية واستلابا، بالمعنى الإيديولوجي وبالمعنى البحت.

قضية الخصومة مع النقد ليست قضية شخصية، هي قضية «فكر». أنا لايعجبني كثير من العروض التي لاتنطوي على «فكر» حتى لو كانت تقنياتها عالية. إذا لم يكن في العرض أسئلة محرجة عربيا وإنسانيا، فإنني أرى أنها لاتصلح لشيء. أتساءل دائما مع كل عرض أين الروح والفكر؟ أين الأسئلة المحرقة؟

عادل قرشولي

أرى أن الإشكالات الأساسية قد طرحت خلال هذه الندوة. وكي نتحاور، أريد أن أعلق على بعض ماقيل. يبدو أنني فهمت خطأ حين تحدثت عن المصطلح؛ أنا لا أريد أن أضع حدوداً لكل مسرحي ليجرب على أساسها، وإنما أريد أن أضع حدودا لما نسميه التجريب بالعلاقة بالمسرح السائد. وأعتقد أنه دون وضع حدود لهذا الموضوع لانستطيع أن نجرب.

الزميل عبد الكريم برشيد تحدث عن مستويين للتجريب وقال إن شكسبير كان تجريبياً. ويمكن لنا أن نقبل هذا الأمر أو أن نختلف معه تاريخيا من زاوية أن كثيرين من المنظرين الأوروبيين يضعون التجريب مع بداية الحداثة في أوروبا. لكن هذا ليس مهما بالنسبة إليّ، فهناك في الحقيقة مستويان تحدث الزميل برشيد عن أحدهما، كما فهمت: مستوى التجريب بوصفه جزءاً لايتجزأ من كل إبداع، طبعا حين يكون الإبداع إبداعاً. هذا العنصر (التجريب / الإبداع) يمكن أن يوجد أو لايوجد في كل عمل مسرحي، ويمكن أن نبحثه في مجموع المنتوج المسرحي الذي يقدم في مرحلة معينة أو في مراحل مختلفة ومتباينة، ونضع أصابعنا على التجريب في هذه المرحلة أو تلك، من خلال الكم المتراكم للعملية الإبداعية.

التجريب الذي أود أن أضع له حدوداً يختلف عن هذا السابق. فقد تم الحديث عن معملية التجريب خلال الندوات التي تحدثنا فيها عن إشكالات التجريب. هذه المعملية لم تتضح صورتها بعد أمام المنتدين وأمام المسرحيين العرب؛ وهذا بالتحديد ما أردت أن أضع له حدوداً. وأنطلق في هذا الأمر من سؤال: لمن يتوجه المسرح التجريبي؟ حتى نحدد ماهية الجمهور التي تحدث عنها عز الدين المدني؛ لأننا نتحدث عن الجمهور كأنه حيوان خرافي، نعرفه جميعا ولكن كل منا يقصد به ما لا يقصده الآخر. من هنا، علينا أن نحدد أولا ماذا نقصد بالجمهور! هل هناك جمهور واحد للمسرح، أم أن لكل مسرح جمهوره ولكل جمهور مسرحه؟ إدراك هذا الأمر مهم جداً كي نعرف لماذا نجرب وكيف نجرب ولمن

تجرب. لذلك، أطالب بوضع دراسات سوسيولوجية عن تركيب الجمهور وحاجاته فى العالم العربى! يجب أن نطرح على هذا الجمهور تساؤلاً: لماذا يدخل المسرح؟ ليس إلى مسرح معين أو نمط معين من المسرح وإنما إلى أنماط مختلفة من المسرح. سوف أسهب بعض الشئ كى أوضح رؤيتى: قرأت إحصائية للمخرج جلال الشرقاوى فى ندوة عن المسرح والجمهور، عقدت بالكويت عام ١٩٨٨ . قدم فى هذه الإحصائية تكوين نوع الجمهور الذى يرتاد مسرحه. يتضح منها أن ٧٢٪ من الجمهور يأتى إلى مسرحه ليضحك، و٧٩٪ تقريبا، كما أذكر، يأتى ليتفرج على الممثل النجم أو النجمة؛ كان النجم فى تلك الفترة كما قال جلال الشرقاوى عادل إمام، وكانت النجمة سهير البابلى. ومن يأتى من أجل قضية «الدخول العقل»، حسب تعبير الشرقاوى، لم يكن أكثر من ٢ أو ٤٪. ولم يحظ المؤلف إلا بـ ٢٪ ولم يحظ المخرج إلا بـ ٤٪ من اهتمام الجمهور. وتركيب هذا الجمهور كالتالى: ١٠٪ من سكان الأحياء الراقية، ١٠٪ من سكان الأحياء الشعبية، الباقى من الإخوة العرب. إنها إحصائية خطيرة، وكل حديث فى هذا الإطار عن المسرح بوصفه منبرا ثقافيا لاجدوى منه؛ لأن المسرح فى هذه الحالة مرفق سياحى وليس مرفقا ثقافيا. لذلك أرى أن التجريب، كى يكون تجريبيا، لايمكن إلا أن يتخذ موقفا من هذا النوع من المسرح ومن المخاطب الذى يتوجه إليه هذا المسرح. هذا أمر مهم جدا، لأننا، مثلا، فئة من فئات الجمهور، ولنا احتياجاتنا أيضا، وينبغى أن يعترف بنا ضمن الجمهور عموماً، ونحن «مخاطب» المسرح التجريبى. لذلك تحدثت عن ضرورة الاختراقات العمودية، وليس عن الاتساع الأفقى للتجريب.

جابر عصفور:

أعتقد أننا جميعا نعرف أن الإحصاءات هذه مسألة خادعة؛ لأننا يمكن أن نقوم بإحصاء فى مسرح «الهناجر»، وسوف ننتهى إلى نتائج مختلفة تماماً؛ فسوف يكون ٨٠٪ من الجمهور يأتون للمتعة العقلية تعرف تجارب جديدة، وسيكون أكثر من ٧٠٪ على الأقل من الشباب المتعلم، وربما أقل من واحد فى الألف من الإخوة العرب الذين يدخلون مسرح جلال الشرقاوى أو (حزمنى يابابا) لسمير العصفورى. ولذلك ، أتصور أن البداية التى تفضلت بطرحها، وهى أن الجمهور ليس كيانا واحداً، بداية جميلة جداً، ولابد أن تترتب عليها نتيجة أخرى، هى أنه ينبغى أن يعرف هذا الجمهور وأن يصنف وتختبر شرائحه وطوائفه وأبعاده وعلاقاته؛ لوضع مجموعة من الأسس الوسيولوجية الراسخة ومجموعة من الأهداف الواضحة للتجريب.

المؤكد إلى حد كبير ـ على سبيل المثال ـ أن الجمهور الذى يشاهد عروض التجريب الآن يخلو من أى منتم إلى الجماعات الإسلامية؛ لأنهم، ببساطة، يرون هذا التجريب كفراً. مثلا، مثلت مرة وزارة الثقافة فى مجلس الشعب، وفوجئت بأستاذ جامعى ـ ليس هين المكانة ـ ومسؤول عن العمل الثقافى يهاجم التجريب بعنف لأنه يرى فيه خروجا عن العقيدة الدينية. إذن، البداية سليمة، وهى أن الجمهور ليس كتلة واحدة وينبغى أن ندرس

شرائح هذا الجمهور، وألا نتصور أن شريحة بعينها فى مسرح معين هى الحكم، لأن وضع مقولة الجمهور على أساس اجتماعى سليم يعصمنا من التعميم المجرد. ويشدنا هذا فى الوقت نفسه إلى قضية أخرى أثيرت اليوم حين قال محمد عبازة إن المسرح يتحدث اللغة اليونانية، برغم أن المسرح الذى نشاهده فى هذه الدورة للمهرجان يتحدث اليابانية ولغات مشرقية كثيرة.

أهم من هذا، أذكركم بما أشرتم إليه من أن أسئلة التجريب أسئلة تاريخية. وأظن أن هذه القضية بالغة الأهمية، وينبغى أن نركز عليها فى هذه الندوة.

أتفق مع عز الدين المدنى تماماً على أنه قد يشاهد تجربة مسرحية ذات تقنية عالية جدا، لكن الفكر المطروح فيها لايؤرقه ولايحركه، لأن هذا النوع من التجارب يطرح أسئلة لاتتماس ولاتتفاعل مع الأسئلة التى تؤرق عز الدين المدنى. لأن عز الدين المدنى فى تونس تؤرقه أسئلة، كما تؤرقنى هنا فى مصر أسئلة، وربما كما تؤرق المسرحى فى الهند أسئلة؛ هى أسئلة التخلف، باختصار. هل هذه الأسئلة الخاصة بالتخلف، بكل ماتدل عليه كلمة «تخلف» من معان، مطروحة؟ وماهى؟ أظن أننا لوجملنا لأطروحاتنا بعدا تاريخياً واجتماعيا سوف نتجه وجهة أكثر التحاماً بالواقع وأكثر تجريبية.

هدى وصفى:

أرى أن نتناول التجريب بوصفه مفهوما يختبر على إنتاج مسرحى، لأن بريخت، مثلا، كان يعتبر سترندبرج وتشيخوف تجريبيين. وكما قال عادل قرشولى، فإن هناك مسرحا للجميع بينما التجارب تقوم بها شريحة من الفنانين. لذا، يستحسن أن نرى فى التجريب مفهوما أولاً.

وبخصوص علاقة المسرح العربى بالتيارات الغربية، فإننا إذا عدنا إلى الخلف قليلا سنجد أن «التراجيكوميدى» و «الدراما التسجيلية» وغيرها قد دخلت فى نسيج أعمالنا، وأصبحت ملكا لنا، فقدمنا الدراما التسجيلية فى (النار والزيتون)، مثلا.

عادل قرشولى:

بالنسبة إلى تعليق جابر عصفور، هذا بالضبط ما أردت أن أقوله عندما تحدثت عن تلك الإحصائية؛ أردت أن أقول إن هذا الجمهور بالذات ليس الجمهور الأوحد للمسرح، وإن المسرح التجريبى، كى يكون تجريبياً، عليه أن يتوجه إلى مخاطب مغاير للمخاطب الوارد فى الإحصائية؛ لأن جلال الشرقاوى فى هذا الذى طرحه أعطانا تركيبا للمتلقى الذى يأتى فعلا إلى مسرحه (عملية سوسيولوجية)، وانطلق فى مشروعه المسرحى إلى مخاطب هو هذا المتلقى. وما قصدته هو أن التجريبى ينطلق إلى مخاطب مغاير، ومن هنا تكمن مشروعية تقديم تجربة فى مسرح «الهناجر» إلى متفرج وإلى متلق وإلى مخاطب مختلف كلها وبدرجة أساسية عن ذاك المتلقى.

جابر عصفور:

أريد أن أوضح موقفي، أنا أحترم التجريب الذى يتم فى «مركز الهناجر للفنون»، وأحترم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى جداً. لكن أضيف جملة واحدة، أقول: إن هذا لايكفى! وأرى أن التجريب فى معناه الأصلى هو أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة والنسبية، أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال. هذا المنطلق المعرفى للتجريب ينبغى أن يتعامد مباشرة على هموملك الحياتية الوجودية الفعلية. مثلا، سأحترم عصام السيد، بوصفه مخرجا، عندما يحاول تقديم نماذج تجريبية عالمية، لكن احترامى له سيتزايد إلى أبعد حد عندما يجرب ليصل إلى صيغة ما ـ لا أعرف ماهى ـ تجعله يقترب من تجمعات الملتحين فى الجامعة حيث يمكن أن يقدم، وسط هذه التجمعات، عرضا حوارياً إشكالياً... إلخ، بالضبط كما كنا فى الستينيات نحترم المحاولات التجريبية التى كانت تخرج إلى القرى وتحاول أن تقيم «مسرح الفلاحين». فالتجريب ليس مجرد أفق عالمى محصور فى منطقة من مناطق العالم، وإنما هو بالدرجة الأولى مجموعة من الأسئلة، يطرحها واقع إشكالى يعيش فيه الفنان المجرب.

هدى وصفى:

طرحت الآن وجهتا نظر حول حقل التجريب، الأولى تراه معمليا والثانية تراه سوسيولوجيا فبأيهما يهتم فأيهما تهتم المجرب المسرحى العربى؟

جابر عصفور:

بالاثنين معا.

عز الدين المدنى:

التجريب العربى ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبى والغربى. هناك قطيعة معرفية جذرية، قوية جداً، بيننا وبين الغرب. على الأقل، هذا ما وقع فى المغرب العربى! فى تونس، وقليلا فى الجزائر وفى المغرب الأقصى. وسآخذ مايقدمه الطيب الصديقى فى تونس نموذجا. فمسرحية (سيدى عبد الرحمن المجذوب) مثلا، شكلا ومضمونا وأزياء وعرضا وحواراً وعلى جميع الأصعدة، ليس لها أية علاقة مرجعية بالغرب إلا فى جوهر المسرح فقط. والمسرح ليس إنتاجا للطماطم المعلبة، وإنما هو عمل سنوات تؤتى أكلها فيحدث نضج مسرحى، وسنوات أخرى لايكتمل فيها النضج. لكنى أقول وأؤكد أن هناك قطيعة معرفية كبيرة جداً.

محمد عنازة:

صحيح أن الدراسة السوسيولوجية للمتفرج مهمة جداً كى نجيب عن السؤال الخاص بالتجريب وبالمسرح بصفة عامة: لمن يتوجه المسرح؟ لكن، بخصوص إحصائية جلال الشرقاوى: كم مسرح فى مصر من نوع مسرح الهناجر؟ واحد. وكم من نوع مسرح جلال الشرقاوى؟ ربما ٨٠٪ أو أكثر. أى أن الشريحة التى تذهب إلى مسرح جلال

الشرقاوى متكررة حوالى تسعين مرة، ومسرح الهناجر وحيد. وهذا معناه أن نوع مسرح جلال الشرقاوى ليس هو الوحيد، وإنما هو السائد.

عبد الرحمن بن زيدان:

ربما نكون قد وصلنا الآن إلى مرحلة التركيز على وظيفة المسرح ووظيفة التجريب، ونسينا شيئا أساسياً وهو البنية التي تقدم إلينا هذه الوظيفة؛ أى البنية المسرحية التى تقوم بمهمة التأثير على المتلقى العربى أو بتناول مواضيع عربية لتقديمها إلى هذا المتلقى للتأثير فيه. أريد أن أرجع إلى هذه المسألة وأقدم نظرة تخضع لكرونولوجية chronologie تطور الأحداث التى مر بها المسرح العربى وكيف وصل إلى ماهو عليه الآن، خصوصا أن عصام السيد أعاد طرح السؤال الذى طرحته فى البداية. كيف بدأ التجريب، ولماذا؟

منذ بداية المسرح العربى إلى الآن هناك مسألة أساسية ظلت مثارة، وهى محاولة تجنيس المسرح فى الثقافة العربية. كان الشعر هو الجنس الأدبى السائد فى الثقافة العربية، وبعد تصادمنا مع الحضارة الغربية، ظهرت الرواية وظهر المسرح، ومن هذه النقطة بدأت محاولات تأصيل الشكل المسرحى فى الثقافة العربية. إلا أن هذا المسرح لم يدخل إلى المسرح إلا من باب الأدب، لم يدخل من باب الإخراج والتجريب على الإخراج. يتضح ذلك عندما نعيد قراءة كل النصوص المسرحية منذ البداية حتى مرحلة صلاح عبد الصبور، لأننا سنجد أنها نصوص أدبية خالصة ليس فيها إرشادات مسرحية، ليس فيها مايسميه أرسطو didascalie، وليس فيها أية إرهاصات لرؤية إخراجية. من هنا نكتشف أنها كانت مكتوبة للأدب ولم تكن مكتوبة للعرض المسرحى. ويكفى أن نقارن بين ممارستين إبداعيتين ليتضح الأمر: الأولى للشاعر أحمد شوقى وكيف أنه قرب الشعر من المسرح وما النتائج التى توصل إليها. والثانية لصلاح عبد الصبور الذى استطاع تجاوز البنية التقليدية للشعر العربى، وتجاوز البنية التقليدية للمسرح، وزاوج بينهما لخلق مسرح عربى جديد. هذا النوع من محاولة الانزياح عن المسرح القائم هو الذى أعطانا، داخل النصوص المسرحية التى جاءت بعد صلاح عبد الصبور، مايمكن أن نسميه métalanguage؛ بمعنى أن هناك نصوصا مسرحية تقوم بالتنظير للمسرح وللإخراج من داخل العملية المسرحية، من داخل النصوص.

هدى وصفى:

لو اطلعنا على النصوص المسرحية بغرض رصد بداية دخول المسرح الغربى فى الثقافة العربية، نظرنا، مثلا إلى (البخيل) لمارون النقاش، أو إلى أعمال عثمان جلال، سنجد إرشادات مسرحية بهذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة، كما كانت فى النص الأجنبى.

عادل قرشولى:

لى اعتراض جوهرى وأساسى: الملاحظات المسرحية لاعلاقة لها بالعرض المسرحى؛ فهناك كتاب كبار مثل هاينر موللر لايضعون أى إيضاحات أو إرشادات إخراجية ليتركوا للمخرج مهمة حرية كتابة النص إخراجيا من جديد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أكمل أطروحتي: إذن، غابت الإرشادات المسرحية من أغلب النصوص المسرحية العربية، وإن وجدت فهي لاتتكلم إلا عن الشخصيات وبعض الملامح الإخراجية المتعلقة بحركة الممثلين، وليس فيما يخص وصف الفضاء المسرحي أو وصف الجزئيات التي يوظفها المخرج في إخراجه. بعد هذا النوع من الكتابة، حدثت نقلة لما يسميه إيكويي «قتل الأب»؛ فالمسرح العربي الآن يمارس قتل الأب؛ أي موت المؤلف والدخول إلى زمن العرض في غياب اللغة؛ في غياب النص الدرامي. فعندما نراجع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بكل دوراته، نجد أن أغلب العروض المسرحية يقتل الكلمة ويريد أن يعوضها بالمستوى المرئي فقط. وهذا الملمح هو أحد الإشكالات التي دخل إليها المسرح العربي، وهو أحد الإشكالات التي نبحث من خلالها العلاقة السليمة أو غير السليمة بين التجربة المسرحية العربية وهذا الجمهور المبحوث عنه، أو القائم.

تبقى مسألة أساسية ، وهي أن أسئلة التجريب هي طبعاً أسئلة تاريخية. وكما سأل جابر عصفور: أين الأسس التي تجعل من التجريب تجريبيا؟ هل وصلنا إلى مرحلة الحصول على مجموعة من المكونات التي يمكن من خلالها أن نقول إن المسرح العربي وصل إلى هذا المستوى أو ذاك؟ فعندما نتحدث عن «أدبية» الأدب، فإننا نذكر الصفات التي تجعل الأدب أدباً. فهل وصلنا إلى مرحلة «التجريبية»؛ بمعنى مجموعة الخصوصيات التي تجعل التجربة المسرحية العربية متوفرة على أسسها وعلى رؤيتها، وعلى كل الإمكانات التي تجعلها تجربة مسرحية، حتى تخلق هذه العلاقة مع المتلقي العربي؟ وهل استطاعت هذه التجريبية أن تقدم أطروحتها ورؤيتها للعالم؟

عصام السيد:

فيما يخص التجريب ومسألة المفهوم والمصطلح، أعتقد أن التحديد لايأتي في البداية وإنما يأتي التجريب أولاً ثم يأتي بعده المفهوم. فأنا أتناول أعمال عز الدين المدني، سعد الله ونوس، يوسف إدريس وأقول: هذا هو التجريب العربي. لكني لا أستطيع أن أتجاهل أعمالهم، بداية، وأقول: يجب أن يكون التجريب كذا وكذا.

النقطة الثانية: مسألة الجمهور. أنا لا أقصد طبعا أنه ينبغي على التجريب أن يتجه إلى جمهور بهذا الاتساع الشديد، فمن المعروف أن هناك طبقات، وكل طبقة تفرز ثقافتها، وبالتالي لايمكن أن تكون هناك ثقافة واحدة وإنما هناك دائما ثقافات متعددة ومسارح متنوعة. إنما أقول إنه عندما يبقى التجريب في برج عاجي، فهذا إشكال؛ لأن التجريب هو بالقطع ثورة على السائد. لذلك، فإن المسرحي لايجرب فجأة ودون داع، وإنما بدافع من هم، هذا الهم سواء كان اجتماعيا أو اقتصاديا أو سياسيا، هو الذي يجعله يثور على السائد ويجرب كي يصل إلى مفهوم أو إلى حل لمشكلة، أو يطرح هذه المشكلة على الناس. وبالتالي، فوجود هذا الهم يؤثر سوسيولوجيا في الكيفية التي يخاطب بها المبدع جمهوره، وفيما يخاطبه به.

عادل قرشولى:

طرحت على بعض التساؤلات، لذلك أحببت أن أطل على موضوع التجريب من خلال المخاطب وليس من خلال المتلقى. لهذا السبب بالذات وللأسباب التى ذكرت، لابد لى أن أفرق بين مفهوم المتلقى ومفهوم المخاطب، لأنه يحدث أحيانا اندماج بين الاثنين، ولكن المصطلحين مختلفان كما أفهمهما. المتلقى هو العنصر السوسيولوجى المحدد الذى يؤم العرض المسرحى، والذى يمكن أن نقدم له استبيانات ونبحثه سوسيولوجيا. أما المخاطب فهو جزء سيكولوجى من العملية الإبداعية نفسها؛ أى أن المخاطب كائن فى ذهن الفنان، فى سيكولوجيته وذاته، سواء كان هذا الفنان كاتبا أو مخرجا أو موسيقيا أو غير ذلك. وبالتالى يصبح القول بأنك لاتجرب فجأة ودون داع وإنما بدافع من هم. ولكن التساؤل الأهم الذى أود أن أطرحه: هل يمكن أن نجرب على الجمهور الذى ذكر تركيبه فى إحصائية جلال الشرقاوى؟ إذا أجبنا بالنفى فينبغى أن نتساءل: إلى أى مخاطب نتوجه. سنتوجه، إذن، إلى مخاطب مغاير لذلك المخاطب المحكوم بالنجاح الجماهيرى؛ أى بنجاح إيراد شباك لتذاكر. وعندما يطرح المشروع الثقافى العام هذا الإشكال ـ إشكال الجمهور من هذه الزاوية؛ زاوية نجاح شباك التذاكر ـ لايمكن أن يخلق مشروعا ثقافيا عربيا متقدما فى اعتقادى. لذلك، أعيد طرح ماذكره الزملاء من أن المؤسسات المسرحية ينبغى أن تفهم التجريب على أنه إثراء للمشروع الثقافى العام، وليس بوصفه توجها كميا للجمهور.

عز الدين المدنى:

أن يظل مجرب شهرا أو شهرين، سنة يتمرن من أجل الوصول إلى صيغة تجريبية، أمر لاخلاف عليه. لكن دور المؤسسات ورصد الميزانيات من أجل التجريب مهم جدا فى وقتنا الحالى، لذلك فنحن نساند مهرجان المسرح التجريبى فى القاهرة لأنه استثمار اقتصادى طويل المدى، مثله مثل شجرة الزيتون؛ تعطى زيتونها وزيتها بعد سنوات. كذلك الأمر فى تونس؛ فقد أسس عز الدين قنون مؤسسة الحمراء الخاصة التى تقوم بدورات تدريبية فى المسرح وتواصل العمل برغم ماتجد من صعوبة فى التمويل. هذه الإجراءات التجريبية مهمة جداً، لذا أبارك مركز الهناجر للفنون بوصفه مؤسسة تجريبية تعمل من أجل بحث المسرح بصفة عامة.

عصام السيد:

لى تحفظ صغير: التجريب ليس ضد الجماهيرية، بدليل أنه فى موسم ٦٣ / ١٩٦٤ قدم المسرح القومى للمرة الأولى عرض (الفرافير) ليوسف إدريس من إخراج كرم مطاوع، وكان من أنجح عروض المسرح القومى، وظل هذا العرض يعاد كلما قلت إيرادات المسرح القومى. وهذه حقيقة مثبتة بالأرقام.

هدى وصفى:

لماذا تعود إلى عام ١٩٦٣ فى حين لقى عرضا (محاكمة الكاهن) إخراج نور الشريف و (شباك أوفيليا) إخراج جواد الأسدى إقبالا كبيرا على مسرح الهناجر؟ بالإضافة إلى ثلاثين مقالا نقدياً عن (شباك أوفيليا)، وأكثر من عشر مقالات عن (محاكمة الكاهن). وأظن أن أية ورش لم تفجر نتائج مثل هذا الكم من النقد من قبل. وكيف يقال إنه لايوجد مكان يستقبل مخرجا ليجرب مدة طويلة، بالرغم من وجود ذلك بالفعل على مسرح الهناجر، فقد تجاوز البعض الميزانية المرصودة، لكنهم استمروا لتأخذ تدريبات الورشة حقها فى النضوج، ويخرج الفعل المسرحى المأمول.

جابر عصفور:

واضح أننا نتكلم عن نوعين من الجمهور: نوع أقرب إلى النخبة وهو الموجود فى الهناجر، فمهما وصفنا جمهور الهناجر بالاتساع، فسيظل فى دائرة نخبوية. وهناك نوع آخر من الجمهور الأقرب إلى الثقافة العامة. هذا النوع الأخير هو النمط السائد، وإذا قمنا بإحصائيات الآن سنجد أن هذا النمط هو الذى يمثل الأزمة. فى تقديرى أن القضية ليست فى التعامل مع جمهور النخبة؛ قدم له الإنتاج الجيد ستجده فى أبهى صوره على مستوى الحضور. لكن، ماذا نفعل مع القطاعات الأخرى من الجمهور التى إما أن يجتذبها مسرح الكباريه السياحى الترفيهى، أو أنها لاتقبل على المسرح بشكل أو بآخر: تجمعات الطلاب فى الجامعات، الشباب فى الساحات، تجمعات مختلفة فى القرى. كيف نصل إليها؟ هل يرتبط التجريب بنخبة معينة ولايتوجه إلى هذا النوع من الجمهور؟ أم أنه أكثر اتساعا فى توجهه؟ هناك أهمية لطرح هذا النوع من الأسئلة. والمقارنة بين النصوص المسرحية جميلة ومفيدة، كما أشار عصام السيد إلى الستينيات؛ فى عام ١٩٦٢ جرب توفيق الحكيم على نص شعبى فى (ياطالع الشجرة)، فى ١٩٦٤ جرب يوسف إدريس فى (الفرافير)؛ مانوع الجمهور الذى توجه إلى (ياطالع الشجرة)؟ ومانوع الجمهور الذى لايزال يتوجه إلى (الفرافير)؟ أظن أن مسألة الجمهور هذه هى التى تحتاج إلى تركيز.

عبد الكريم برشيد:

بالنسبة إلىّ، لاتستقيم العلاقة بين التجريب والجماهيرية؛ المسرح التجريبى لايبحث إطلاقا عن الجماهيرية فهى ليست مشكلته. فعندما شتم ألفريد جارى الجمهور وصعد بكل القاذورات على المسرح كان يعرف أنه سيقذف، وعندما قدم أونيسكو (المغنية الصلعاء)، لم يكن يصل أحد إلى مسرحه، وكان المسرح يلتزم برد مبلغ الدخول إلى الجمهور. كيف نوفق، إذن، بين أننا نريد أن نقدم مسرحا شعبيا جماهيرياً، ونقدم، فى الوقت نفسه، مسرحا معمليا يدور فى إطار مغلق. نحن نعرف أن الاختبارات العلمية هى نخبوية بالضرورة، فعندما يدخل أى عالم مختبره لايدخل الشعب معه. ولكن النتائج الناجحة هى التى تصبح شعبية بالضرورة، فمسرح أونيسكو الآن مسرح شعبى تقليدى،

ومسرح بيكيت كذلك، بعد أن حققا النجاح. لذا، فالجماهيرية مطلب يأتى بعد الإبداع الحق، والتركيز على ممارسة التجريب مع سبق الإصرار والترصد لايمكن أن يعطى تجريبا حقيقيا، لأنى أرى أن التجريب الحق هو الإبداع الحق؛ كل إبداع صادق وحقيقى وشفاف وملتزم بقضايا وجماليات الجمهور وطريقة عيشه وطريقة تفرجه، والقبض على الراهن بكل مكوناته الجمالية والمعرفية هو الذى يمكن أن يعطى الإبداع الحق؛ «الهابننج» كان القبض على الراهن فى ذلك الوقت، وهو حرب فيتنام. وبالنسبة إلى المسرحية اليابانية، فكأنها تستعيد حدث إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكى بالقبض على الحدث، على القضايا، بأدوات ومفردات جمالية جديدة ومتجددة.

أما عن قضية المؤسسات، فقد أسس آرتو مسرح ألفريد جارى وأسست أريان منوشكين مسرح الشمس، وأسس جروتوفسكى مختبره؛ لايمكن أن نتصور التجريب خارج إطار مختبرات، إطار مؤسسات. ونحن نعمل هكذا فى المطلق، نمارس تجريبا نظريا بغير مختبرات، بغير فريق العمل. لذلك أقول وأكرر إن أكثر تجاربنا المسرحية فى الوطن العربى تقوم أساساً على وجود مخرج أو دينامو معين هو الذى يقود الجماعة، ولكن لاوجود لفريق العمل المؤمن بالبحث والاجتهاد والكشف. وعن الجمهور، دائما ما نتحدث عن جمهور واحد، والواقع أنه ليس هناك جمهور واحد موحد، لكن هناك جماهير؛ هناك جمهور كرة القدم، وهناك جمهور هذا المسرح أو ذاك. وبالتالى إما أن نكون تجريبيين ونعى أن التجريب يعنى المغامرة، وبالتالى يعنى المقامرة؛ إما أن نربح أو نخسر، وكل التجريبيين كانوا مغامرين ومقامرين، وإما أن نتبنى مسرحاً جماهيريا يقوم على اتباع الاستمارات والاستبيانات لتقديم مايريده الجمهور، وأن نخضع للشباك وسلطة من يدفع.

محمد عبازة:

عفوا جابر عصفور، أنا قلت إن المسرح يونانى وإن كان قد تكلم لغات عدة؛ تكلم الإنجليزية مع شكسبير والفرنسية مع موليير و راسين وكورنى وغيرهم، ولابأس أن يتكلم العربية. بالنسبة إلى علاقة التجريب بالجمهور يبدو لى أن كل عملية إبداعية تخلق جمهورها. وأنتم أدرى الناس بذلك؛ فعندما سئل أبو تمام: لماذا لاتقول مايفهم؟ أجاب: لماذا لاتفهمون مايقال؟ فالقضية قديمة عندنا. وهناك فعلا عملية إبداعية تتوجه إلى النخبة وتخلق جمهورها من النخبة؛ فى تونس جرب فاضل الجعيبى فى مسرحية (عرب) فى المسرح الجديد، وحازت جمهورا عريضا من المثقفين واستمر عرضها مدة شهر كامل. وكذلك الأمر بالنسبة إلى عز الدين قنون فى فرقة المسرح العضوى، كذلك بالنسبة إلى فرقة جرسلة. لكن ليس بالضرورة أن يكون التجريب مع النخبة، فقد وقعت فى تونس حديثاً تجربة مع الفاضل الجزيرى، خرج بها من الإطار الضيق للمسرح ودخل إطاراً أعم وأشمل، هو إطار الفرجة فى النوبة والحضرة بشكل شعبى أكثر من الشعبية، بما يمكن أن نسميه شعبوية. وليس ضروريا، قبل أن نبدأ عملية إبداع، أن ننطلق من الجمهور؛ هل سيتابع الجمهور التجربة؟ هل سيتفاعل معها؟ المهم أن الإبداع الحق، الذى أشار إليه عبد الكريم برشيد، يخلق جمهوره، مهما كان نخبويا.

عز الدين قنون:

الجمهور ليس مقياسا لجودة ولا لنجاح وليس مهما. فالأعمال «التجريبية الجديدة» التى تزعزع الموجود والمتعارف عليه، الموضوع فى قوالب جاهزة، لتحاول أن تحرك هذه القوالب، تقلق كثيراً. لذا، لا نترقب أن يكون الإقبال عليها كبيراً، لأن كل جديد هو بدع مقلق، وليس معقولا أن نقيس قيمة العمل التجريبى بالجمهور وعدده، فهذا أمر مغلوط فى الأساس.

هل يتجه المسرح التجريبى إلى الجمهور العريض أم إلى نخبة؟ حسب رأيى، كما قال عبد الكريم برشيد، لايدخل العالم الشعب معه إلى المخبر العلمى، لكن النتيجة توزع على كل الناس. فالمسرح التجريبى الجديد المختلف يتجه إلى نخبه معينة كى ينتشر، حينئذ تتجه الأسئلة الفلسفية الفكرية والفنية المطروحة إلى عامة الناس لكن عن طريق النخبة. والمسرح مهما كانت هيئته فهو (نخبوى) فى الأصل، لأنه لايمكن لأى إنسان أن يمارس فن المسرح. مثلا، عدد الأطباء أكثر من عدد المبدعين المسرحيين.

الكلمة التى أريد أن أختتم بها: حسب رأيى، العملية المسرحية تقتصر على عنصرين أساسيين، إذا فقد أحدهما بطلت العملية كلها، وهما: الممثل والمتفرج، هل هنالك عرض مسرحى حضره مخرج، أوقاعة بلا جمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى حضره مؤلف وجمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى للممثل دون جمهور؟ هذا لايمكن أبداً، العملية المسرحية ترتكز على ممثل ومتفرج واحد. لذا، فالعمود الفقرى للمسرح هو الممثل، سواء حينما كان المؤلف مسيطراً على العملية المسرحية أو أثناء سلطة المخرج، وربما تحت سلطة السينوغرافى فى القرن الثانى والعشرين أو سلطة الكوريجرافى فى القرن الخامس والعشرين. سيبقى الممثل والمتفرج من البداية إلى النهاية. خارج هذه العملية لا وجود للمسرح.

وكتابات عز الدين المدنى وكل كبار الكتاب العرب هى نصوص مسرحية، وليست مسرحا. فالعملية المسرحية تقام فى المسرح؛ فى مكان واحد ولحظة واحدة؛ تقام مرة واحدة ولا ولن تعاد على العكس من الفيلم؛ يمكن بثه ألف مرة فى اللحظة نفسها فى عشرين ألف بلد. لذا أقول فى الختام: كتب الخلود للمسرح لأنه يولد ويموت فى اللحظة نفسها ولايعاد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أعود إلى فكرة إنشاء الورش المسرحية ودورها فى رد الاعتبار إلى التجربة المسرحية العربية وإعادة الانفتاح على المدارس الغربية لإعطاء قوة جديدة للمسرح العربى. إن هذا المسرح لايعيش منعزلا عن التجارب العالمية، ولايعيش غريبا عن هذا العالم، إنه يعيش زمانه ومكانه وكل الأسئلة المطروحة فى هذا الزمان وهذا المكان. والورش المسرحية، حين نأخذ مركز الهناجر مثالا، سنجد أنه قد قدم مجموعة من الأعمال التجريبية التى استطاعت أن تخلق مجموعة من الأسس التى يقام عليها التجريب، كما حدث فى الورشة التى قدمها جوزيف

شابنا بالتعاون مع المخرج هناء عبد الفتاح مع مجموعة من الممثلين الذين قدموا (بقايا ذاكرة). هذه الورشة استطاعت أن تجرب مجموعة من الأدوات الفنية لتحقيق مسرح تجريبي لجمهور هو نفسه يعيش التجريب. ويمكن أن نذكر كذلك (محاكمة الكاهن) التي أخرجها نور الشريف، وكيف استطاع أن يبني فرجته على أشكال فرعونية لتقديمها. إذن، هناك مجموعة من الأدوات ومجموعة من الرؤى التي تقدم من خلال التجريب ومن خلال الخلق المغاير؛ هذا المغاير هو الذي يعطي التجريب خصوصيته.

تبقى مسألة أساسية، هي: من الجمهور الذي يتلقى كل هذه التجارب المسرحية، سواء كانت في القطاع العام أو الخاص؟ لقد تحدثنا عن الجمهور في عموميته ولم نتحدث عن نوع خاص من الجمهور، وهو الجمهور الذي يقرأ المعنى ويؤوله ويدرسه، هو جمهور النقاد المسرحيين. هل استطاع الناقد المسرحي أن يواكب هذا التغير الذي حدث في تجربة المسرح العربي؟ وهل يمتلك الأدوات التي يستطيع بها أن يقرأ هذه التجربة؟ لقد دخل المسرح العربي الآن زمن الصورة، ودخل زمن العلامات؛ فهل استطاع النقد المسرحي العربي أن يقرأ هذه العلامات انطلاقا من التجربة الجديدة والزمن الجديد لهذا المسرح؟

رئيف كرم:

أولا: التجريب ليس غاية في ذاته، لكنه في هذا المهرجان يبدو كذلك. وأعتقد أننا مجتمعون هنا لأننا لا نملك شباك تذاكر عريضاً؛ فالتجارب التي تحدث في العالم العربي هي محاولة للوصول إلى الجمهور العريض. والمسرح - كما تفضل أكثركم بالقول - ذو جمهور ضيق، خاصة في القرن العشرين، لأن هنالك عدداً من العروض السمعية والبصرية يتكاثر ويحصر المسرح أكثر فأكثر في زاوية ضيقة من حيث الإنتاج والتوزيع. في لبنان، نعاني من انعدام المؤسسات الراعية للتجريب؛ التجريب المقصود به البحث عن أشكال جديدة والاتصال بالجمهور، وليس التجريب المقصود في ذاته. لأني أعتقد أن التجريب المقصود في ذاته الذي فكك المسرح الأوروبي بدأ في مطلع القرن مع صرخات آرتو وغيره وانتهى في الستينيات؛ فكك كلياً المسرح الغربي الذي ورثناه، والآن يمر بمرحلة بناء العرض وإمكان محافظته على وجوده وسط أشكال البث المختلفة، مما أحدث مايسمى بمسرح «الوسائط المتعددة» الذي نرى بعض مظاهره في هذه الدورة من مهرجان المسرح التجريبي بإدخال الحداثة في المسرح عبر التكنولوجيا واستخدام وسائط متعددة، كما نرى مظاهر فولكلورية أحيانا والهدف من هذا البحث كله، هو خروج المسرح من قوقعته، لأن المسرح في الأساس شكل أثرى للتعبير. ومن حيث عدد الجمهور، لم يعد المسرح يعطي مردوداً مالياً كافيا لإحداث فائض يوزع على القائمين عليه، خاصة أن إعداده يستغرق شهرين أو ثلاثة على أدنى تقدير. قد يحدث المسرح فائضا ماليا في أوروبا لأنها صاحبة تقاليد؛ هنالك مسارح بها موظفون دائمون. مثلا، يحتوي العدد الأخير من مجلة Drama Review على رسائل من مسرحيين في أمريكا والعالم، تطالب بدعم هذه المجلة لأن السلطات الأمريكية بدأت تحجب عنها المساعدات بحجة أنها لاتفي بغرض المسرح التجاري الاحترافي.

عادل قرشولى:

أريد أن أسجل تحفظا على استخدام مصطلح «النخبة» فى هذا المجال لأنه يسبب لنا مغالطات، ولذلك اقترحت مصطلح «الخاطب المغاير» مجالاً لتوجه المسرح العربى التجريبى.

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن التجريب مع سبق الإصرار لا يؤدى إلى تجريب. أنا لا أتفق معه فى هذه المقولة لأن الكاتب المسرحى الذى يريد أن يجرب يفعل هذا بفعل إرادى لأنه يبحث. وأنا أستخدم مصطلح البحث الذى استخدمه عز الدين المدنى. ومن هنا، تتطور عمليتنا التجريبية فى المسرح العربى عندما نفهم التجريب، كما قال الزميل عز الدين قنون، فى إطار مايقدمه للمشروع الثقافى العام، لأنه حينئذ يخرج من إطار الجمهور الضيق إلى الأفق الأوسع.

إن قضية العثور على الهوية «النمرية» التى تحدث عنها وول سوينكا مهمة، لكنى أريد أن أتحدث عما بعد العثور على الهوية؛ ماذا نفعل فى العالم المعاصر الذى نواجه فيه النمور والقرود وغيرها من حيوانات؟

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن الارتباط بالتراث له علاقة بخطاب التحرر، وهذا فى اعتقادى هو إشكال المسرح العربى الأكبر. لأن بيتر بروك، مثلا، عندما تناول (منطق الطير) و (المهابهاراتا) مسرحيا، لم يتهمه أحد بالخروج على الأصالة، بينما لو توجه مسرحى عربى إلى شخصية هاملت أو أنتيجون يتهم بالخروج على الأصالة، وهذا هو إشكال المسرح العربى؛ فقد توجه إلى التراث من ثلاث زوايا. الزاوية الأولى، إننا أردنا بدءا أن نبرهن بحكم قسرى على وجود مسرح فى تراثنا العربى. وهذا أمر لا أرى جدوى منه؛ لأن وجود هذا المسرح أو عدمه ليس مهما، المهم أن مسرحنا العربى المعاصر لم يتطور عن تلك الأشكال والظواهر التى أسميناها ظواهر مسرحية فى التراث العربى. المهم أن عز الدين المدنى وسعد الله ونوس وألفريد فرج وغيرهم اتجهوا إلى التراث لاستخدام مفرداته من منظور معاصر، ولإدخال هذا التراث أو هذا الموروث ـ لأن المصطلحين مختلفان ـ فى معالجة معاصرة جديدة؛ أرادوا من خلالها أن يكتشفوا صيغة مسرحية عربية؛ ليس من خلال تعميم مفردة واحدة من هذا التراث، وإنما من خلال البنية الكلية. الزاوية الثانية التى نظرنا من خلالها، هى أن بإمكاننا أن نتوصل إلى العالمية عبر التوجه إلى التراث، وقد استخدم البعض المفردات التراثية على أنها عناصر فولكلورية. ونحن فى غنى عن الوصول إلى العالمية من خلال المفردة الفولكلورية، لأننا إذا قدمنا للفرد الأوروبى مسرحاً معاصراً يستخدم المفردة التراثية، كما يفعل عز الدين المدنى وسعد الله ونوس، وقدمنا له بالمقابل راقصة شرقية، فإنه سيهتم بالراقصة أكثر من اهتمامه بهذا المسرح، تأسيساً على الصيغة الشرقية فى تصوره. الزاوية الثالثة، وهى الأسلم، هى التى توجه المسرحيون العرب من خلالها إلى التراث، أقصد أولئك الذين قدموا نتاجات كبيرة خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة.

لماذا تكون عندنا عقدة نقص؟ أنا أنظر من بعد إلى المنتوج التراكمى الذى حدث فى مسرحنا العربى نصا وإخراجا وتمثيلا وعلى كل مستويات مكونات العرض المسرحى، فلا أخجل أبد من تقديمه على الصعيد العالمى. لدينا مسرح عظيم جداً خارج الأطر التقليدية السائدة، لكن الحصار المضروب على ثقافتنا العربية كلها، وهو ليس حصاراً جماليا فقط بل هو حصار سياسى واقتصادى أيضا؛ هذا الحصار هو الذى يمنعنا من الوصول إلى العالمية. لدينا تراكمات حدثت خلال العقود الثلاثة الماضية، ولدينا أسماء مسرحية كبيرة أعتز بها وأستطيع الدخول إلى المنافسة العالمية من خلالها بلا أى تحرج.

عبد الرحمن بن زيدان:

أود الرجوع إلى مسألة أساسية، وهى أننا عندما نتحدث عن الجمهور فإن فى هذا الجمهور مستويات متعددة؛ وضمن هذه المستويات يوجد الناقد المتلقى للعرض المسرحى أو التجربة المسرحية العربية. والسؤال المطروح هنا: هل استطاع النقد المسرحى العربى أن يواكب التغير الذى حدث فى المسرح العربى؟ وهل استطاع أن يغير أدواته، ومناهجه للتخلص من المناهج التى كانت تساير أزمنة سابقة، ويخلق زمنا جديدا هو زمن القراءة الجديدة للتجربة الجديدة؟

هدى وصفى:

هذا ماتطرحه أيضا مجلة «فصول» فى التجارب النقدية، كما يطرحه بعض التجارب النقدية فى الوطن العربى.

عصام السيد:

أثار عز الدين المدنى قضية مهمة، وهى: علاقة المؤسسات الثقافية بالتجريب، ووجوب دعم المؤسسات الثقافية للتجريب. فى اعتقادى أن التجريب ضد كل المؤسسات؛ لأن التجريب خروج على المألوف والقائم وينبغى أن يكون ضد جميع الأطر. القضية الثانية: عودة إلى مسألة الجمهور؛ عندما تنجح تجربة، كما حدث لمسرح العبث، فإنها تتحول بعد فترة إلى أمر تقليدى. قد قيل فى علم النفس عن نظرية الجشطالت إنها ماتت لفرط نجاحها ودخولها فى مجالات عدة، لذلك أعتقد أن التجريب الناجح هو التجريب الذى يموت بعد فترة لأنه يتوزع ويصبح ذا جمهور عريض. وينبغى أن نبحث عن هذا النوع من التجريب الذى يمكن أن ينتشر ويصبح ذا قاعدة عريضة، وإلا سيتحول المسرحيون إلى ديناصورات.

عبد الكريم برشيد:

سأتحدث عن أمور عامة؛ إن قضية البحث عن الهوية ليست مطروحة الآن، وقضية التأصيل كانت فى الستينيات وانتهت بلا رجعة. وأصبح البحث عن الأشكال الفنية المسرحية وعن قالبنا المسرحى فى ذمة التاريخ. المطروح الآن خطاب آخر ووعى آخر

وحساسية أخرى، والرؤية العلمية لواقع المسرح، فنحن الآن نتأمل المسرح كأنه جذع مسرحي واحد. وأنا شخصيا أرى أن الجذع المسرحي العربي مختلف تماماً عن الجذع اللاتيني اليوناني؛ لأن ذلك الجذع يبدو كأنه يقوم على استحضار الموتى أو تحضير الأرواح؛ حيث يقوم الفعل المسرحي على التقمص وبالتالي على وجود زمنين: زمن المسرحي وزمن المحكي عنه. وهناك مكانان: هذا المكان المسرحي وذاك المكان المحكي عنه. أما المفهوم المسرحي، كما يتمثل عبر تمظهرات احتفالية شعبية تعبر عن روح المسرح كما عاشه أو كما بحث عنه الإنسان العربي عبر التاريخ، فيقوم على أساس التلاقي والاحتفال والتمازج والمشاركة، وبالتالي فلا وجود فيه لعملية استحضار أرواح كروح هاملت أو ماكبث ولكنه حالة: نحن الآن هنا نقوم بعملية مايمكن أن نسميه نوعا من contrat théâtral العقد المسرحي عوضا عن العقد الاجتماعي؛ هناك عقد بيننا جميعا؛ نتفق على أننا نلعب لعبة، نتطارح بموجبها قضايا تهمنا جميعا. وبالتالي نحن ـ المتلاقين نسهم في هذا العمل، وليس الأساسي هو هذه اللعبة لأننا نعرف سلفا أنها لعبة؛ هذا ليس هاملت وذاك ليس ماكبث، ولكن الأساسي هو معنى مانقوم به. هذه هي روح التجريب المسرحي العربي، وهي الروح التي انتبه إليها المسرح الغربي في القرن العشرين؛ فالمسرح الغربي جدد دماءه بالتلاقح مع هذا الجذع السيوثقافي المشرقي الذي هو احتفالي بالضرورة؛ فأرتو يرجع إلى مسرح جزيرة بالي وبريخت يرجع إلى المسرح الصيني، وجروتوفسكي يرجع إلى الزين واليوجا؛ كل المسرحيين التجريبيين في العصر الحديث قدموا تجاربهم بالتلاقح مع مسرح آخر؛ مع جذع سيوثقافي آخر ذي مميزات أخرى مغايرة.

نعود من هذا المنطلق إلى قضية الجمهور؛ ليست المشكلة في إبداع المبدعين ولكن لأن العلاقة داخل العملية المسرحية بها خلل ما؛ لأننا نأتي بجمهور مصري ونحصره في مسرح إيطالي. كيف؟ ألا تكون العلاقة أكثر حيوية لو أتينا به في إطار سرادق مصري؟ لذلك فاحتفالاتنا تعتمد على الحلقة، علمنا في الزيتونة والأزهر وجامع الفنار في المغرب كان يعتمد على العمود العلمي؛ حيث يتحلق الطلبة حول العمود، والتلاميذ في القرية كانوا يتخذون شكل الحلقة، والحلقة العلمية توازيها الحلقة الفرجوية. الأساسي إذن هو أن هذا الجمهور الذي نخاطبه على أساس أنه جمهور محايد هو جمهور له محمولاته الفكرية والحضارية ووعيه المعرفي وليس صفحة بيضاء، وبالتالي فإن أية كتابة مسرحية لاتراعي اللغة المشهدية للآخر المتلاقي، سوف تضيع رسالتها، وقد ضاع فعلا كثير من رسائلنا المسرحية في الهواء.

هدى وصفي:

تعليقا على ماقاله عبد الكريم برشيد، أقول: إن الخطاب النقدي المستخدم من قبلك الآن هو خطاب مبني على نموذج معرفي غربي، ومسألة الابتعاد عن التراث المعرفي اليوناني الروماني ليست حقيقية. فإذا رفضنا هاملت وماكبث بسبب طرحهما التساؤلات فلم لانبحث في تاريخنا العربي ونعود ـ على سبيل المثال ـ إلى المعتزلة حيث كانت تطرح

تساؤلات؟ ووفقا لطه حسين، عندما حاول - مستلهما نموذج بول فاليرى - اكتشاف مكونات الفكر العربى، فقد وجد أن الدين فقط هو وجه الاختلاف بين الفكر اليونانى الرومانى والعربى، أى أن الفكر اليونانى الرومانى هو أحد المكونات المتجذرة فى الفكر العربى. لذلك، أتصور أننا إلى حد ما متشربون، وبالذات فى المغرب العربى، فكر البحر المتوسط، وادعاء الابتعاد عن التراث اليونانى الرومانى بالقول بأنه مختلف تماماً فيه تجاوز.

عز الدين المدنى:

انطلاقا من كلمة عبدالرحمن بن زيدان حول ميدانية النص، أؤكد أن النص ليس مجرد حوار فى المسرح، لكن يمكن أن نتصور نصوصا أخرى أيضا. هناك فرضية عمل: إن أى نص وكل نص هو نص مسرحى، ولا توجد حواجز أو حدود تمنع نصا ما من أن يكون مسرحيا، خصوصا فى التجريب. وبالتالى يمكن تحويل الصفحة الأولى من جريدة مثلا إلى عمل مسرحى، ويمكن تناول نصوص أدبية قديمة؛ نص «محاكمة الجان والحيوان لبنى الإنسان» فى (إخوان الصفا) مثلا، أستطيع أن أضعه بحذافيره على خشبة المسرح. لذا، أعتقد أنه لا ينبغى الدخول فى التحديد الغربى المشط القوى الذى يحدنا ويحد من خيالنا.

أولاً : بالنسبة إلى قضية الخيال فى النص ومن ينقش العلامات على المسرح؛ فهو ليس الكاتب وليس المخرج ولا الممثل إنما هو الجمع. ثانيا: الأدب ليس تهمة، وليس معقولا أن يرفض دخول ممارس الأدب إلى المسرح؛ لأن ذلك يعنى أن نقصى شيئا ونفضل شيئا على شئ فى ثنائية هى أحد سمات الفكر العربى المرفوضة.

عز الدين قنون:

فيما يخص التجريب الذى يتطور ويصبح شاملا وعاماً، هناك قول فرنسى مأثور يعنى أن حلم اليوم هو واقع الغد، أى أن التجريبى اليوم ربما يكون التقليدى غداً. وهذا هو جوهر الحياة: التغير والتطور.

وفيما يخص العلاقة بين الأدب والمسرح، فالمسرحيون على حق حين يدافعون عن المسرح، ولكن فقط عندما يدافعون عن خصوصية المسرح. هذا لا يعنى أن كاتب الأدب لا يحق له أن يكتب المسرح، إنما يعنى أن الكتابة المسرحية تختلف عن الكتابة الأدبية.

رئيف كرم:

سأبدأ انطلاقا من تخوف عصام السيد من أن نتحول - نحن المسرحيين - إلى ديناصورات. فالمسرح المتقدم، عند يوجينو باربا مثلا، قائم على الجمع بين التراث العالمى، وعلينا أن نبحث - نحن العرب - عن موقع تراثنا من هذا التراث، فخيال الظل، مثلا، وهو الشكل المسرحى الوحيد فى التراث العربى، استطعنا أن نحدث به بعض الحركة فى عصر السينما والفيديو والليزر لكنه الآن، فى نهاية القرن العشرين؛ فى عصر الصوت والضوء، لم تعد له أية قيمة. أنا ضد أن يدخل الأدب فى المسرح حتى يحتفظ المسرح بشكله المستقل. لكنه عندما يدخل المسرح يصبح مسرحاً. كذلك الأمر بالنسبة إلى السيرك، فهو ضد

المسرح إلا عندما يصبح لغة مسرحية. أعتقد أيضا أن الحكواتي قام بوصفه ظاهرة لأنه لا يوجد مسرح؛ لأنه كان وسيلة العرب ليعرفوا أخبارهم. وما يقوم به الحكواتي اليوم هو السرد والسرد لا يصلح للمسرح إلا عندما يصبح حوادث كلامية، كما يقولون في علم أفعال الكلام. السرد يخص الأدب الروائي.

المرجعية في العالم العربي اليوم تبدو في تظاهرات كثيرة مهمة نسميها أحيانا «فولكلور». مثلا، أعتقد أن الغناء يتميز بجماهيرية عالمية كبيرة أكثر من المسرح لأن فيه طابعنا الخاص، كذلك الطقوس الصوفية والغناء المغربيان ينظر لهما في فرنسا باهتمام كبير. في بداية القرن بدأ المسرح في مصر على شكل الأوبرا، أي الغناء الملتحم بالمسرح؛ لأن الأوبرا تلائم المزاج العربي، ليس معنى هذا أن نعود لعمل الأوبرا، لكن ينبغي الإفادة من الغناء والرقص بوصفهما أدوات مسرحية. فالتراث هو ما يحيا اليوم، وأعتقد أن ما هو حي اليوم هو الغناء والرقص، لكن المشكلة في انعدام العرض المازج بين عناصر التراث الحي. هذه العناصر هي التي تعطينا النكهة الخاصة بنا، لاسيما في القرن العشرين؛ حيث يمكن أن نضيف بوصفنا عربا إلى التراث العالمي، فقد انتهت العزلة وانتهت فكرة التراث العربي المحلي. التراث ما هو موجود. والتراث عند الجمهور وليس عندنا نحن، ومايكل جاكسون بالنسبة إلى العرب مرجعية ثقافية وصلت إليهم عبر وسائل الإعلام والعصرنة التي تغير الحياة كل يوم، فيجب ألا نظل متوقفين عند التراث الغابر حتى لا نصبح ديناصورات، بينما مايكل جاكسون أهم من شكسبير عند الجمهور العربي الذي نتوجه إليه.

عز الدين المدني:

لا، لقد تجاوزنا هذا التفكير الوضعي الخاص بالقرن التاسع عشر الذي يؤكد شيئا ويلغي شيئا. لأني يجب أن أقبل خيال الظل وأقبل نتائج الانفجار الإعلامي؛ أقبل الظاهرتين وغيرهما فلكل وظيفته ودوره.

محمد عبازة:

أشرت من قبل إلى هذا الأمر، وهو أننا لم نعتد الرأي المخالف، بينما ثراء الساحة الثقافية والمسرحية يعتمد أساساً على اختلاف الآراء ووجهات النظر الفكرية والإيديولوجية، والجمالية أيضا. فإذا تابعنا خطاباتنا هنا اليوم سنجد عبدالكريم برشيد، مثلا، يرى أن كل ما هو خارج الاحتفالية ليس فرجة ولا متعة. لا، أعتقد أن الاحتفالية يمكن أن توجد مع الفن الكلاسيكي؛ لماذا نريد أن نحرم الجمهور المسرحي العربي من متعة مشاهدة (هاملت) التي قال البعض بصددها إننا خرجنا من هذا الإطار وتجاوزنا هذه المرحلة ولا نريد أن نعود إليها.

رئيف كرم:

هناك ظاهرة تحدث في القرن العشرين أريد أن ألفت الانتباه إليها، وهي أن المسرح يدخل أبواباً لا نعرفها ولا نريد أن ننتبه إليها؛ إنه يدخل بما هو شكل احتفالي في تظاهرات

إعلامية كبيرة، مثل حفلات افتتاح واختتام الأوليمبياد، وأعتقد أن هذا الشكل هو مسرح المستقبل.

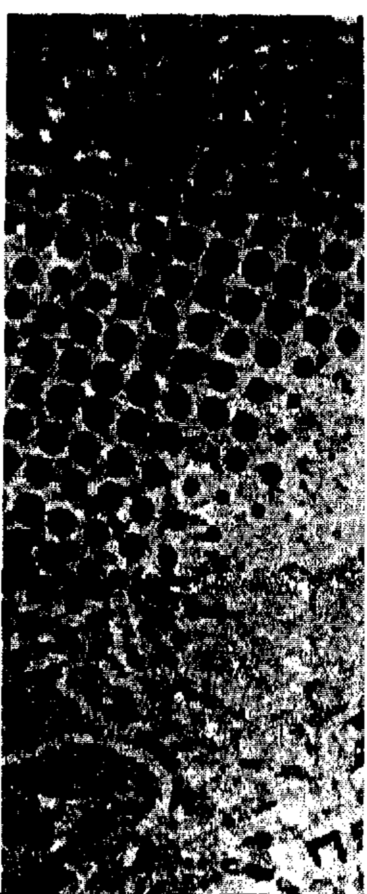
عادل قرشولى:

هناك رأى يقول بأن الأداة الفنية تحمل مضمونها معها، وأنا أقول بالحيادية النسبية للأداة الفنية ضمن أية بنية نستخدم فيها هذه الأداة، من هنا أطل على العديد من الإشكالات.

تحدث عز الدين المدنى عن الثنائيات فى الفكر العربى، وتحدثت عن التعميمية، وأعتقد أن ثم ترادفاً بين قولينا. كما تحدث محمد عبازة عن تعددية الأشكال المسرحية، وهذا قول مهم جداً لأن شكلا مسرحيا معينا لا يلغى الشكل الآخر. والمشروع الثقافى يجب أن يقوم على تعدد وسعة الرؤى والقراءات. وعندما أتحدث عن التجريب لا يعنى هذا أنى أريد إلغاء المسرح التقليدى السائد لأننى أنطلق من منطلق «مكره أخاك لا بطل». فبرغم أنى أختلف مع هذا النوع من المسرح ومع الدور الاجتماعى الذى يقوم به، فإن لهذا المسرح جمهوره الذى يريد أن يتسلى. أما أنا فأبحث عن المتعة لا عن التسلية فى مسرح مختلف، هذا المسرح المختلف يمكن أن تكون له ألف قراءة وقراءة، لذلك أتحدث عن ثراء الساحة المسرحية والحيادية النسبية للأداة الفنية. مثلا، عندما استخدم برتولد بريخت الحكواتى، قلنا إنه سرقه من تراثنا وهو لم يسرقه وإنما أعاد توظيفه. إن الحكواتى العربى يلقينا فى صميم الحدث، أى يخلق حالة تقمص، بينما استخدم بريخت الحكواتى ليبعدنا عن حالة التقمص هذه فى بنية مغايرة كليا. قال الزميل برشيد إن عددا من المسرحيين الأجانب اتجه إلى مسارح الشرق، هذا صحيح. وأنا أتساءل بشكل عكسى: لماذا إذن، عندما نفعل الشئ نفسه؛ أى عندما نتجه إلى التلاقح مع العنصر الآخر الذى تلاقح مع عنصرنا، يعتبر هذا خروجا على العملية المسرحية؟ مثلا، اكتشاف الحلقات فى الجامع هو مكتشف لاحق لفرضيات أوروبية، لأن التوازى الزمنى على خشبة المسرح كان قائما منذ بداية القرن فى المسرح الأوروبى. وما فعلناه هو أننا بحثنا عما يوازى هذه الرؤية هناك فوجدناه فى حلقات الجامع. هذه عملية مشروعة؛ لأن العالمى لا يمكن أن يوجد خارج إطار القومى، والقومى لا يوجد خارج إطار العالمى، لأن ثم تأثيراً متبادلا بين القومية والعالمية، والقومى ليس عنصراً فوق أو تحت العاطى، إنما هو عنصر ضمنى. إن النسب بين هذه الجدلية هى التى تختلف من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة؛ ومن هنا أقول: إن المسرحيين العرب حينما توجهوا إلى توظيف بعض الرؤى المعرفية المأخوذة عن الآخر، فقد وظفوها عربيا، وخلقوا مشروعاً مسرحيا عربياً، وهذا هو المهم.



• شهادات



■ ألفريد فرج - جواد الأسدى - زو زياو زونج - سمير عبد الباقى - عبد الرحمن الشافعى - عبد الفتاح قلعه جى - محمد أبو العلا السلامونى - هناء عبد الفتاح -



فى المنهج والإبداع

ألفريد فرج *

قبل أولى خطواتى نحو التأليف المسرحى، كان المسرح المصرى يعرف الكوميديا الصارخة (الريحانى وإسماعيل ياسين) والميلودراما (يوسف وهبى).

وكان مسرح جورج أبيض الكلاسيكى، وروائع المسرحيات العالمية التى قدمها فى ترجمات جيدة، قد طواهما النسيان أو كاد.

أما مسرحيات الحكيم، فقد كانت موسومة بالادعاء الشهير الجهير بأنها مسرحيات تصلح للقراءة لا للتمثيل، وهو ادعاء كان يطلقه فنانو المسرح، كما يطلقون ستار الدخان، تغطية لتهيبهم من إخراج وتمثيل مسرحيات الحكيم للجمهور العريض وتقريب فكر الحكيم إلى تذوق المشاهدين.

كل شئ كان يغرى كاتبا ناشئا مثلى بالسباحة فى التيار الفنى المسرحى التماسا للسلامة والأمان فى البداية.

ولكن، ماذا تقول لشاب عنيد لا يعجبه ما يشاهد على المسرح، ويثق بقدرته على تغيير مسار التيار؟!

عنفوان الشباب والطيش ربما، والعناد ووضوح التصور للمسرح المنشود، والإلمام الواسع بفنون المسرح فى العالم، والثقة العميقة بفن توفيق الحكيم وفكره.. كلها دعتنى للسهر على كتابة (سقوط فرعون)، مسرحية فكرية

* مبدع مسرحى، مصر.

ذات صياغة شعرية (اقرأ: قصيدة درامية، أو اقرأ: دراما ذات لغة أثرية ومؤثرة تستلهم جماليات الأدب الفرعوني القديم في الترجمة العربية للعالم الكبير سليم حسن، وفي الترجمة الإنجليزية للعالم الكبير جون برستد).

والمسرحية نجحت مع الجمهور (انظر إحصائية المشاهدين في كتاب سمير عوض «الأربكية») وسقطت عند أكثر النقاد!

وقد طالبني ضعفي بأن أعتزل الكتابة للمسرح، وأن أكتفي بما حققته من نجاح صحفي؛ حيث كنت نائب رئيس التحرير لقسم الأبواب الثابتة في جريدة «الجمهورية»، وأحرر الصفحة الأدبية، وبابا فنيا أسبوعيا، وأتمتع بالصداقة العميقة مع أستاذي الكبير كامل الشناوي رئيس التحرير، وأقضي سهراتي معه ومع نجوم الصحافة في المستقبل: أحمد بهاء الدين وأنيس منصور وفتحي غانم ومحمود السعدني وأحمد طوغان وسعيد سنبل وكمال الملاخ.

ولكن الصحافة كانت طريقي إلى المعتقل، فضلا عن أنها لم تستطع أن تعوض حبي للمسرح وشغفي بتغيير مسار الحركة المسرحية بدافع من الكبرياء والعناد!

ففي المعتقل كتبت مسرحيتي التالية (حلاق بغداد)، وبها أحببت أن أجرب كتابة الكوميديا بالفصحى، واخترت كوميديا الشخصية من حيث النوع، وحرصت على أن تكون المسرحية فكرية فلسفية في الوقت ذاته.

هذه كلها كانت مطالب فنية تلح عليّ، إلا أن مطلبا أكثر إلحاحا كان يلاحقني؛ وهو الهوية المسرحية.

ولم يكن يكفي في نظري لتحقيق الهوية العربية أو المصرية للمسرح أن أكتب المسرحية بالفصحى، أو أن أستلهم إحدى قصص (ألف ليلة وليلة) لتكون جسدا للمسرحية.

وإذا كان مسرحنا العربي غير عميق التراث، فربما استند فن المسرح المعاصر إلى التراث العربي الواسع للفنون التعبيرية، أو للأشكال الموسيقية الكلاسيكية، أو للفنون التطبيقية التشكيلية القديمة، فضلا عن استناده إلى الفنون شبه المسرحية.

لم لا؟

تأمل معي (حلاق بغداد). ربما كانت أقرب للزخرفة العربية التقليدية في الشكل، فهي مؤلفة من قصتين، مثل نجمتين يربطهما خط هو مونولوج الحلاق بين الفصلين، وامتداد شخصية الحلاق إلى الفصل الثاني للمسرحية.

والحلاق، في كل من الفصلين، يقف الموقف المعكوس. فهو في الحكاية الأولى يهجم بفضوله على السر الذي يحافظ عليه أصحابه ويخترق حرصهم على الكتمان بالحيلة والجرأة.. في حين هو في الحكاية الثانية يحبس فضوله، ويمتنع عن السؤال والتدخل في قضية زينة وهي تلح عليه بتصوير حكايتها لتستفز فضوله وميله الأصيل للتدخل في شؤون الغير، حتى توقعه فيما كان يتحرز منه باستدعاء طبعه الأصيل في التطفل على أسرار الناس.

وإذا شئنا أن نطابق هذا على زخرف الأرابيسك، فلعله أن يكون أقرب إلى النجمتين السالف الإشارة إليهما، الأولى في الزخرفة البارزة والثانية في الزخرفة الغاطسة، أو لعله أن يكون أيضا قريب الشبه لفن الخط إذا كتب الفنان اسم الجلالة على اللوحة مرتين؛ الواحدة عكس الأخرى ومقابلها.

خذ أيضا وتأمل معي خاتمة كل من الحكايتين أو الفصلين.. «صياح واستغاثة» يتبعهما دخول الخليفة والوزير والقاضي ومعهم مسرور السياف على نحو «ديوس الأكس ماكينا»، لطي الملف وإنارة ما غمض من المشكلة، واكتشاف ما خفي في الصدور أو خلف الستار أو في «الخرج»، في حركة متماثلة تتكرر في نهاية كل فصل من الفصلين، كأنها تكرار نهاية الفقرات في اللحن الموسيقي، أو تدخل الكورال لإعلان خاتمة الموشح.

وقس على ذلك ثنائيات (عسكر وحرامية) وتداخل الأزمنة في (الزير سالم) وارتجالات (زواج على ورقة طلاق) وتأطير قصة (الطيب والشرير والجميلة) في إطار موسيقي بأسلوب الزخرفة العربية حول متون المخطوطات في الصفحة المكتوبة.

إذا شئت وطاب لك تأمل هذا الافتراض، فمن الممكن الاسترسال فيه إلى نهايات بعيدة.

وقد تهيبت دائما أن أكرر نجاحي، حتى لا يغريني هذا بتكرار أجواء مسرحياتي وأشكالها ومذاقها.

انظر إلى ترتيب مسرحياتي؛ بعد كوميديا (حلاق بغداد) تراجيديا (سليمان الحلبي) التاريخية، وبعد التراجيديا التاريخية قدمت «فارس» (عسكر وحرامية). وإبان نجاحها الجماهيري الواسع القادر على إغواء الفنان، كنت أسهر الليالي الطويلة لضبط سياق تراجيديا (الزير سالم) والتدقيق في لغة التعبير لهذه المسرحية الصعبة. وبعد (الزير سالم) عدت إلى (ألف ليلة) لأكتب (على جناح التبريزي وتابعه قفه)، ثم انتقلت منها إلى معالجة (النار والزيتون) بأسلوب المسرح «الوثائقي» أو «السياسي» أو «التسجيلي»، كما تشاء تسميته. وكان أسلوبا مجهولا في بلادنا وأدبنا المسرحي.. وهكذا.



التجريب كان هوايتي وحرفتي. والانتقال من جو مسرحي إلى جو مسرحي مختلف كان يغريني به إعجابي بشكسبير وجان أنوي وتوفيق الحكيم الذين قدموا الكوميديا والتراجيديا والمسرح التاريخي والمستلهم من التراث والمعاصر بالقوة نفسها.

كنت دائما أتطلع إلى تقديم «موزاييك» مسرحي من كل الألوان والأنواع المسرحية، وأن أضع للريبرتوار المسرحي ذخيرة متنوعة ترضي اختيارات المخرج والممثل والمشاهد، حسب أحوالهم وظروفهم ودواعي تذوقهم.

ولكني، في ظني، ظللت دائما في دائرة الحداثة لم أتجاوزها إلى أفق ما بعد الحداثة، وظلت قناعاتي المسرحية والثقة من أولوية النص المسرحي من حيث هو ركيزة لكل إبداع مسرحي، في الحركة والإطار والأدوات التعبيرية الأخرى.

كما أنني، في انتقالاتي من نوع مسرحي إلى نوع مسرحي آخر، لم تكن تحفزني روح السائح اللامبالي أين يكون، وإنما كانت توجهني ضرورات واحتياجات ثقافية.

وكان على رأس هذه الضرورات، في ظن جيلنا كله، تثبيت الهوية المسرحية المصرية والعربية، ووصل فنون المسرح بتاريخ الأدب والفنون العربية العريقة والفنون الشعبية الساخنة.

من هنا، كان بحث يوسف إدريس الذى هداه إلى «سامر» (الفرافير)، وبحثى الذى هدانى إلى (عسكر وحرامية) ذات الطابع الشعبى المدنى للمسرح. كما شاهدته وأعجبت به فى صباى عند الفنان محمد المسيرى ثم الفنان حمام العطار، ولهما سابق صلة بالفنان على الكسار، وربما مؤلف مسرحياته أمين صدقى أو الرائد القديم جورج دخول، بل ربما أيضا يعقوب صنوع.

وهذا التأثير المسرحى لم يقتصر ظله على المنصة، وإنما امتد إلى الأفلام الكوميدية فى السينما، حيث اختلط بتأثيرات الفيلم الأمريكى الكوميدى، وصنع من هذا وتلك «سلطة» شهية مثيرة للمرح مع حسن فايق والقصرى وإسماعيل ياسين.

وقد شئت أن أقدم حينذاك «فارس» شعبى عن الفساد البيروقراطى وفوائد الانتخابات السليمة، فاخترت هذا الشكل الشعبى؛ بما فيه من ثنائيات مسرحية وكاريكاتير الشخصية واختلاط الفكاهة بالموعظة والمفارقات الصارخة والحوار ذى الجمل القصيرة والمفاجآت المسرحية المثيرة.

جرب ذلك كله على الجمهور، وتعالى معى نفرح أو نحزن ـ كما نشاء ـ حين نكتشف أن الفن الشعبى القديم الذى زالت آثاره أو كادت من السوق، هو أكثر جاذبية للجمهور وإثارة للنفوس من الفنون العقلية والذهنية، وفنون الحداثة أو ما بعد الحداثة، والانضباط الرفيع للإيقاع، والسياق وبلاغة التعبير.

وهذه السياحة فى كل الدروب المسرحية أخذتنى أيضا إلى دنيا سحرية جديدة أبدعتها بمجرد الإلهام، ومزجت فيها من روح الميلودراما الشعبية القديمة بروح الحداثة فى مسرح بيراندللو، وذلك فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق)، وهى مسرحية ارتجالية يرسمها المؤلف والمخرج بأقلام شخصيات مسرحية محض فنية، تتخلق فوق المنصة، أقرب فى الشكل إلى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ولكن محتواها ميلودرامى أقرب إلى الطابع الشائع فى السينما المصرية آنذاك، الذى تسرب إليها من مسرح العشرينيات فى القاهرة.

التجريب، عندى، يرمى إلى غايات فنية محددة، تصنع فى مجملها مشروعى الفنى وتحقق ما يمليه على إلهامى وبداهتى وطبعى الشعبى والأدبى الموصول بقناعاتى السياسية والفنية والفلسفية؛ فهو ليس خروجا على المألوف «علاوله» أو من غير قصد، مثل الخروج من غرفة تحترق بإلقاء النفس من الشباك، والويل لك إذا فطنت وأنت تهوى أنك كنت فى غرفة بالطابق العاشر!

الخروج على المألوف والدارج والشائع، عندى، مثل اختيار المعارضة والمناقضة، لابد أن يكون له أساس فكرى وقناعات عقلية، وأن يكون فحواه ومحتواه التأثير على جمهور المشاهدين المسرحيين، تأثيرا يخرج بهم عن الواقع الآسن إلى واقع أفضل، ويجدد عندهم حيوية الفكر والوجدان.

ولا ترمى هذه السطور، فى الواقع، إلا إلى أن تكون حافزا للدارسين والنقاد، كى يبحثوا نصوص الأدب المسرحى بدقة ونفاذ، ويتأملوا ما يكتبه المؤلف المسرحى بأناة وإحاطة باتجاهه الفنى والفكرى، فإن ذلك أولى باستنباط متعة أوسع وإهدائها للقارئ العادى، فيرى فيما يقرأ أكثر من متعة الظاهر والمعنى القريب.



نقوش على ماء المسرح

جواد الأسدى *

طاولة أنهمة فى، مسرح الهناجر، الذى تحول إلى دفقة ضوء تجذب إليه فراشات المسرح الحائرة، هنا فى هذه الزاوية أرتب عناوين الفراق والغربة، أفرش على الطاولة فى كل صباح صور فتاى الصغير عبدالله وبريق نادرة عمران النائمة بين ثنايا روحى. على هذه الطاولة أضع قنديل الذكرى وقارباً بابلياً مولعاً بانتهاك الأمكنة، أسافر جلوساً، أخبئ سنواتى المتهاوية بين عباءة أمى، ألاعب ضفيرتها ثم أتلمس الوشم المنقوش على جبينها وبين يديها، قارب بابلى يمزج أوروك بأنكيدو، وجلجامش بننسون، حمورابى المستيقظ يسن قوانينه ثم ينزل إلى الشارع كى يكتب على الجدران والأرواح آخر ما ابتكرته قواميسه فى تلاوين العدل، وحيداً هنا على طاولة وحيدة أقلب السنوات سنة بعد أخرى، والعروض عرضاً بعد آخر، والرحلة من أولها إلى ما آلت إليه من لذة وخراب. لم أكن أعرف وقتها معنى المسرح أو التمسرح، إنما ازدهار عود الطفولة بين أروقة كربلاء وشوارع عاشورائها نقش على سورة النزول إلى الحياة، أبى كان يجرنا من أرواحنا، سبعة أولاد من طين ونار، يجرنا كاظم الفقير ابن الفقيرة على عربة محترقة، يسوقنا أمامه كما يسوق السنوات، فى أيام عاشوراء يأخذنا إلى الحلاق ليحلق لنا طفولتنا ورءوسنا مرة واحدة، كأنما أراد أبى أن يقتلع شجرة الطفولة فينا ليقذفنا بسرعة وبقوة إلى الصبا أو ـ بتعبير آخر ـ إلى الرجولة، بعد انتهاء الحلاقة ندخل فى مناخ من التماثل، كأن رءوسنا التى تشبه كرة الجص تستيقظ على الغرابة، رءوس متشابهة فقدت مراياها إلى الأبد، ليس من مرايا نبصر فيها تصدع طفولتنا أو تكسر أيامنا، كنا على مقربة من أيام عاشوراء، أخذنا أبونا إلى السوق ليفصل على أجسادنا السواد، دشاديش سوداء، وأحزمة وسيوف حقيقية بطولنا، فى اليوم الأول من عشرة عاشوراء الندب، نمضى إلى الشوارع حفاة بسيوف ورءوس حليقة يغلفنا السواد، فى هذه

---

* مبدع مسرحى، عراقى.

الأيام بتحقق اللعب، إعادة تكوين مفردات اللعب، خيول تخب خباً، سيوف تبرق برقاً ورجال مفتولو العضلات يجرجرون الخيول والسيوف والرايات إلى الجوامع الكبيرة حيث يتم توزيع الأدوار على الراغبين فى اللعب، التواقين إلى التجسيد، حيارى كنا مندهلين أمام جنون الخيول وتقمص الرجال أدوارهم، الحر الرياحى، مسلم ابن عقيل، الشمر ذو الجوش، القاسم، زينب،... إلخ؛ جيوش مقابل جيوش، رايات أمام رايات، نفر أمام نفر، وعنف لامثيل له يطبع الناس برمتهم أمام إعادة تجسيد واقعة الحسين الذى تحول بالنسبة إليهم إلى صورة مثالية للطهر والنقاء والتضحية.

من مفردات هذا الجحيم التكوينى، من روح الكرنفالات، من مسرحة الشارع والتاريخ نقشت العرافة أول نهج لصورة المزج بين إحالة الحياة إلى المسرح أو المسرح إلى الحياة، من خلال ليالى حالمة، نيرانية، شكسبيرية المعنى، تشيكوفية الأصول، نذهب إلى عاشوراء أو عاشوراء يأتى إلينا كى ينبش أوجاعنا الروحية والجسدية، كى يبنى لنا جسراً للتعبير عن مكنوناتنا فى إطار الترجمة الشاملة للاحتجاج على السلطة، اتخذ عاشوراء فى السنوات الماضية معانى صدامية عبر توظيف حكايات التاريخ باتجاه السخط اليومى. ثمة نقد خشن قاس كان يتبلور جليا فى تراتيل الجوقات التى اعتمدت الترتيل من جهة واللطم على الصدر أو الضرب بالسيوف على الرأس. فى هذا الخضم المريع نبتت زهرة المسرح، رجال غير مسرحيين يهندسون الأدوار بعفوية فريدة من نوعها، تصل فى أحيان كثيرة إلى مستوى رسم الجوقات اليونانية، أو تحديد ساعة الصفر لانطلاقات الخيول المغيرة فى الشوارع على الأعداء، جمهور فطرى يتماثل مع الجد فيدخل مشاركا رئيسيا فيه، حرق خيام، صهيل خيول وإعادة حميمة صادقة لواقعة الحسين بتعبيرات جسدية إنشادية تخبئ وراءها دوراً مميزاً لرجل يهندس أيام الواقعة، لم نعرف وقتها معنى المخرج والإخراج، ولا ماهية الممثل والتمثيل، ولاصورة جلية لمعنى التقمص، إنما الإحساس العميق والإيمان بالقضايا المقدسة كان يدفع الذين يشخصون أدوارهم إلى الذهاب نحو أقصى حدود التطرف فى التجسيد. الآن، وفى موقع التجربة وبعد مضى السنوات، صرنا نفهم معنى الذى كان، الآن أصبحنا نحلل تلك الظاهرة الفريدة من نوعها فى التطابق بين المشخص وتشخيص الحدث، بدأنا نفكك الرموز السياسية المتداخلة مع الرموز الدينية.

جنينة معذبة

كأنما اكتنز جسدى وروحى بتلك الصورة والكرنفالات، التى أسست لدى إحساسا فطريا بالمسرح، تبينت ميوله عندما قررت تقديم أوراقى إلى أكاديمية الفنون الجميلة بدافع قوى دونما أى تحضير مسبق، كأنما دورتى الدموية كانت تخبئ جرثومة المسرح بامتياز. عبرت الامتحان بسرعة شديدة، وبين مصدق ومكذب جلست للمرة الأولى على طاولة الدرس فى أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، بتهذيب شديد ينم عن وجود بقايا مسحة دينية مازالت عالقة بروحى ومنعكسة على سلوكى اليومى. كان لابد من نفض الغبار عن كتفى وإنزال ذلك الحمل الثقيل من الوصايا و«التابوات» والشروط القسرية التى تصغر العالم لتحجمه بحجم علبة كبريت! كان لابد من تهشيم علبة الكبريت تلك التى سجننا المجتمع والعائلة فيها!!

مسرح أو لامسرح! تنوير أو عتمة، حرية قول وبوح وشرب ماء الحقيقة المقدس أو البقاء فى زوايا نسيان عفنة! ذلك كان هو المخاض الأول فى تحويل كل ذاكرة الشارع الكربلائى إلى وقود حقيقى ينفخ فى جسد المسرح؛ إبراهيم جلال وسامى عبد الحميد وجعفر السعدى وجاسم العبودى هم الينبوع الذى شربنا منه سر المسرح، أسسوا لنا تقاويم وفسروا لنا المعنى الحقيقى لحالة المسرحة ثم الوظيفة الإنسانية، المعرفية والجمالية، للمسرح. كان لابد

من التفكيك في بنية الذاكرة التي تغذينا منها ثم إعادة منهجتها في إطار منهج مسرحي يغرف من الغرب والشرق ليؤسس الخواص، ثم المضي مع النفس للعزف المنفرد.

أنبت إبراهيم جلال زهرة الجمال، في أرواحنا، آي الولاء للمشهد المنحوت الذي يقوم على معنى الدلالة بين• الإشارة والفراغ في إعادة كلية لمفهوم الجسد وتجديد وظيفته، لإخراجه من ثباته الأول أو من احتمالاته الأولى ثم دفعه إلى مساحة من المساءلة، الميل، التناسب، الرهافة، الشاعرية، الأداء الباطني، موسيقى الأجساد والأصوات، والكثير الذي يدل على وظيفة المخرج المسرحي باعتباره نحاتاً، فناناً تشكيلياً، وقائداً سيمفونياً لإيقاعات العرض، سواء على صعيد أداء الشخصية المنفردة أو الواقع الجماعي، مزج برختي ستانسلافسكي ذكي يعيد الاعتبار إلى وعي الممثل ودرجات تقمصه من خلال لعب قدير بالضوء. كان إبراهيم جلال معلمي الوقور المتطرف في جنونه ساعات البروفات، يعزف على اللحن الجمالي في قراءة دائمة للنص، وبمعالجات متفردة تضع بصمته بوصفه مخرجا على نص شكسبيري أو تشيكوفي. لم يكن إبراهيم جلال عبداً للنص ولا محرفاً لخواصه، إنما وبجسارة ومغامرة يلقي بشباكه على جسد النص، أو بتعبير آخر يبتلع النص ليخرجه من بين معطفه وقد أصبح نصه هو.

عندما يدخل إبراهيم جلال إلى البروفات، فإنه يقدم نفسه كربان أو ككاهن للزمن، كأنما يفتح شباكا أو باباً لمغناطيسية فريدة من نوعها، يسميها هو الواقعية السحرية، وأسميها سحر الواقع المنعكس في روحه، لا يكتفي، لايمل، لايتوقف عن أن يبني ويهدم، ويصرخ، بجنون رائع يدفع الممثل إلى حالة ابتكار فريدة.

إبراهيم جلال هو مهندس علم جماليات المسرح في العراق. وبجرأة ناقصة أقول في الوطن العربي؛ حيث تمكن من عرض مسرحياته مثل (بونتيلا وتابعه ماتي) (البيك والسايق) و(الطوفان) لعادل كاظم، (فوانيس) لطه سالم و(دائرة الفحم البغدادية) لبرخت. مات بامتياز دون ندابات، غريبًا في داره، وحيداً مات رغم احتفاء الجموع بجنازته، مات على حافة دجلة الخير وفرات الروح، مشى وحده في اللجج دون شمعة تضيء له أيامه في الموت.

خراب النص:

كنا ننقش سنواتنا على نص التحرير، فتياناً كنا، يغذينا الشارع ويحفر على أوراقنا صور زعماء عشقناهم، كان الشارع يهدر بنا أو كنا نهدر في الشارع. كأنني أتذكر تلك الأيام مثل رجل أعمى سرقوا منه ضوء عينيه بعد الهزائم المريعة، فتياناً كنا نخرج إلى الشارع في ١٤ تموز لنرتوي من هدير صوت عبدالناصر، لم أكن أفهم بالضبط من هو عبدالناصر، إنما دموع خالي الشيوعي التي كانت تهطل على خديه افتتاناً بصوت عبدالناصر جعلتني أعشق هذا الاسم وأتهجاه في المنام. جلب خالي عدداً غير قليل من صور عبدالناصر وعلقها في غرفته، أينما كنت أذهب كنت أرى صوره مرسومة على الجدران، في المدارس، وفي المظاهرة كنا نحملها مثل قناديل أو شموس صغيرة. كان النص قوياً، الكتابة كانت منتصرة، مسرحية الشارع كانت صاخبة تشبه حكايات الطوفان. في المسرح، بين النصوص، كنا نفتش عن البطل المنتصر، أو عن الشخصيات التي تصنع البطولة، الشخصيات المعذبة، التي يقع عليها ظلم البطولة، الشخصيات المعذبة، التي يقع عليها ظلم العالم، (الفولاذ كيف سقيناه)، (الأم) لجوركي، (المنتصرون)، (الراية الحمراء)، برانديللو، شكسبير، تشيكوف، وكتابات أخرى متباينة، كنا نعيش حالة دوامة النصوص المختلطة، النص الأدبي المنتصر والنص الشوارعي المهزوم، نقرأ في الكتب عن القداسة والمقدس والمثال ثم المثالية، الوطن والمواطن ثم نفاجأ بموت الأحبة والأقارب، بين أروقة أكاديمية الفنون الجميلة نسقي

أحلامنا بماء الله وفى الشوارع نلملم ما تبقى من قطرات الدم المسفوكة من الأخوة، نعيش فى نص المسرح ونموت فى نص الشارع. وعبدالناصر دائماً كان يحقن أرواحنا بالمزيد من الدوى، دوى فطرى مثل عرق البحارين، عبدالحليم حافظ أيضاً كان يغذى أحلامنا الصغيرة، كل زهرة نسرقها من أجل الحبيبة يشم عطرها عبدالحليم حافظ؛ حيث كان صوته القاسم المشترك بين كل العشاق. أيضاً أحببت أغانى عبدالحليم حافظ التى صدحت فى حضرة عبدالناصر. عندما مات عبدالناصر كأنما مات نص الشارع، ولم يبق لدينا سوى نص الأحلام المكسورة. من هذه العتمة دخلت أروقة المسرح العربى المفكك الغريب عن نفسه وشارعه، كأنما شجرة المسرح تسلقت جسدى، أو بعبارة ثانية يبدو أن جرثومة المسرح احتلتنى، وقعت فى فخ العزلة والولاء للشغل المسرحى الذى صار بالنسبة إلى ملاذاً، مركباً، حصاناً أترجل عليه ساعات الإبحار فى أماسى الوحشة.

نقوش أولى فى فراغ المسرح

سبع سنوات بين أروقة صوفيا ودهاليزها المسرحية، سبع سنوات من التجوال والتبصر فى بنية العروض المسرحية التى شكلت آنذاك ازدهار المسرح لحاجة مجتمعية ولضرورة معرفية، يذهب الناس إلى المسرح لأنه الرئة التى يتنفسون بها من حيث إثارة المكنون الإنسانى ونبش الجمال فى تلاوينه وتكويناته. تقوم دعامة المسرح الأوروبى الشرقى على الحفر فى الخواص الإنسانية بحرية قصوى، دونما أى قمع أو هيمنة للتابو، ولا تحجيم للفكر، بل العكس تماماً؛ فالفنان يفكك مجتمعه بجسارة ومعرفة، بمشاركة لصيرورة السلطة التى يبدو سطحها الخارجى اشتراكياً، إنما عمق أصولها يحفر فى تناقضات خطيرة أدت إلى موت الشارع الاشتراكى وانهياره بعد ذلك، المسرحيون كانوا يشيدون مسرحهم ضد مفهوم الانهيار ويعزفون فى الشارع الجحيمى كل ما يؤدى إلى إثارة المشاكل الخطيرة ونبشها ثم تقديمها على المسرح عبر مؤلفين طليعيين ومخرجين يشككون فى المضامين والنصوص، فى الشارع وفى المسرح. صارت السلطة بمثابة ماريونيت على مسرح الطليعة الذى يقوده عدد من الفنانين الحقيقيين، ممن ينظرون للمسرح باعتباره منبراً إنسانياً يعكس مضامين وأشكال الحياة التى تمشى على حافة الجنون.

ولعل أهم ما كان يميز ذلك المسرح الذى ينتمى فى أصوله إلى منهج ستانسلافسكى وتجديده، هو الفدائية أو الاستنباطية مع إحساس عميق بالزمن من حيث هو منهج فعلى للخلق المسرحى. أسس المسرح الأوروبى الشرقى «ريبرتواراً» صاخباً ومدوياً بدءاً من شكسبير مروراً بتشيكوف، بالإضافة إلى برانديللو وإبسن وخابتوف واستدوفسكى وبولجاكوف. فى شارع روكوفسكى بصوفيا لوحدة كانت تضاء يومياً قناديل ٢٣ صالة عرض مسرحى ريبرتوار متنوع، مسرح الشعب، المسرح الكوميدى، مسرح الجيش، مسرح صوفيا، مسرح «٩٩ كرسى» مسرح إيفان فازوف...إلخ.

ولعل أهم ما فى الحياة المسرحية هذه هو إقبال الجمهور على كل هذه المسارح بشهية قوية، والحصول على تذكرة دخول للمسرح أشبه بالعيد بالنسبة إلى الجمهور الذى يعتبر المنتج الفعلى للمسرح الذى يقدم برنامجه بعيداً عن الابتذال، أو ما يسمى بـ «مسرح الجمهور عايز كده» الذى أصبح شائعاً لدينا. وعى الجمهور الجمالى والمعرفى هو الذى يؤسس مستوى العروض وقيمتها المعرفية، ولعل وعى الجمهور العميق فى أغلب الأحيان يضع المسرح فى مخاض نقدى أو مستوى فنى مرموق لايسمح بهبوط أو تدنى مستوى النص أو طبيعة الأداء أو الإخراج والسينوغرافيا.

إن توازى وعى الجمهور مع وعى الفنان المسرحي صار بمثابة صمام أمان يمنع الوقوع فى فخ الانزلاق نحو شهوة السوق، وتلبية أو دغدغة حاجات الجمهور السلمية، ثم تحويل المسرح إلى جثة كوميدية عفنة، بالمعنى السوقى لتداول كلمة «كوميديا» التى جرى تجريدها عندنا من سياقها المعرفى ودفعها إلى أقصى حدود الابتذال. فى تلك الأعوام (بين ١٩٧٦ ـ ١٩٨٣) توافد إلى صوفيا عدد هائل من الفرق المسرحية ذات الصيت العريق. جوزيف شاينا البولندى، و ونفستناكوف الروسى، وبيتر بروك البريطانى كانوا أهم هؤلاء الوافدين.

ولعل تباين أساليب هذه العروض، من حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافى، قدم لنا تنوعاً استثنائياً يسلط الضوء على توجهات وأساليب ومناهج العمل عند كل مخرج.

فى الوقت الذى يسلط جوزيف شاينا بروجوكتوراته نحو النحت والمنحوت فى البنية المشهدية، فإن تفستنالوف يعطى أولوية بارعة نحو تكوين الممثل، بين جحيم دانتى وقصة حصان تتمازج وتتلاحق أو تتقارب الألوان، أبطال شاينا فى «جحيم» دانتى يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجى، والأداء الطقوسى الإنشادى الذى يعتمد على الصدمة المشهدية العنيفة، مبتكراً إيقاعات ورسوماً نحتية سوريالية، غرائبية تعطى العرض مناخات متفردة من القسوة الأرتوية (نسبة إلى أنتونان آرتو) وصخب الجروتوفسكية الذهنية (نسبة إلى جروتوفسكى).

فى حين يغرف تفستنالوف من ينبوع الأداء التشيكوفى، مشدداً على النفور من النحت البرانى ممعناً فى الوصول إلى النكهة السوريالية، مشدداً على التطرف فى تأثير التمثيل عبر شبكة إشارات و«كودات» ومعارف أدائية صميمة تأخذ بعين الاعتبار الخلط الفعلى بين ستانسلافسكية التمثيل وتحديثية تشيكوف فى التمثيل.

بيتر بروك يمزج بمهارة هائلة بين غرائبية سوريالية محبوءة وأدائية جينجوفية واضحة تتواضح جلياً فى إخراجه (بستان الكرز) لتشيكوف.



بدا واضحاً من خلال إخراج بيتر بروك لعرض (المهابهاراتا)أنه يبحر وينضوج فذ نحو تصعيد الأداء الملحمى الداخلى الذى يضع التمثيل بفرن جهنمى.

إنه منتج حقيقى لإنسانيات التوقد الداخلى فى الممثل، مع الصرامة الزمنية التى تقدم الممثل باعتباره كاهن عصره، ليس للممثل عند بروك زمن آخر غير زمن المسرح. لهذا، فإن صلواته، تعبداته، وساوسه، عشقه، وغرامياته، كلها تدور فى فلك البروفات المسرحية التى أخذت من عمر الممثلين فى (المهابهاراتا) أكثر من أربعة أعوام من التمارين الحقيقية.

وبالمقارنة مع مسرحنا العربى وبالمقارنة مع الإحساس الزمنى عند ممثلى بروك، نستنتج صورة جلية لانهيار مفهوم الزمن فى عقل الزمن المسرحى، عند الممثل أولاً وتالياً مع الإخراج.

إن المسرح عندنا لا يصمد للدفاع عن الزمن المعرفى أو الجماعى، وليس للبحث أو تقصى الحقائق فى تدريباتنا أى معنى يدل على صوفية، أو تقديسية، إنما العبور، العجالة، البرانية، والفهمهشية هى عنوان مسرحنا بالمعنى الذى أحال المسرح برمته إلى تابوت زمنى، زمن ميت.

الثابت والمتحرك فى المسرح

منذ سنوات طويلة، والمسرحيون العرب يخوضون فى تكوين بنية المسرح الذى كان، ولايزال، يشكل حالة غريبة فى حياة الإنسان العربى بسبب وجوده غير المفصلى أو غير المتجذر فى تقاليد الوجود الإنسانى وأصوله عندنا، عدد

غير قليل من الكتاب أرادوا لي عنق المسرح نحو البحث في بطون التراث، كي يؤكدوا أو يثبتوا جذور التمسرح والمسرحة، منهم من دون زوايا فهم لهذا المشروع تنطلق من الاعتقاد بأن أصل المسرح في العالم محفور في تراثنا، راحوا يقدمون أدلتهم الشفوية والتحريرية على ذلك. وهناك آخرون اكتفوا بمقولة تجديد المسرح عبر التراث فغاصوا في (ألف ليلة وليلة) وأبي حيان التوحيدي والعيارين، نبشوا سيراً ذاتية لشعراء أو قدموا أوراق فلاسفة كابن رشد وابن سينا والفارابي. في هذا المناخ المتشدد والأحادي، كتب عدد هائل من النصوص التراثية المسرحية من قبل كتاب مسرحيين عرب رصينين، دلالة على اجتهاداتهم الشخصية في هذا المجال. بهذا المعنى، فإن المهرجانات المسرحية العربية كرست في ندواتها مناقشة أطروحات تراثية في محاولة لتقصي بحث المسرحيين العرب، الطيب العلج والصديقي وعزالدين المدني وسعدالله ونوس، ألفريد فرج وقاسم محمد وعبدالكريم برشيد ويسرى الجندى، كل هؤلاء جددوا نبض حياة المسرح العربي عبر أطروحة معاودة استقدام التراث وهضمه لما يتصل بعقل وروح مجتمعنا العربي الحديث.

صخب وعنف وتماد في الجدل حول أولوية ونهضوية المسرح، بين الذين يحاولون الإسهام في فاعلية المسرح من حيث عصرنته والذين يربطونه بالتراث، وهناك تشابك قوى في جدل مثار حول أيهما أكثر ضراوة وخطورة: الكتابة المعاصرة المتصلة بالآني أم التراثية المتصلة بالماضي؟ بمعنى ثان، إن مطحنة أولوية الماضي أو الحاضر سادت لفترة طويلة بين أروقة المسارح، نصاً، وعرضاً، وتنظيراً.

لم يكن في الفترة المحصورة في الثلاثين عاماً الماضية، قد تبلور بعد مشروع المخرج بشكل جلي، إنما كان الإخراج في أكثر حالات تجلياته يتبع مشروع الكاتب، حتى إن أغلب الكتاب ثابروا على إخراج نصوصهم التراثية كي يمنحوا أطروحاتهم براهين بصرية، هكذا بقيت العملية الإخراجية بمثابة صدى لنوتات الكتابة، النص سيد العرض، أو المخرج يتبع المؤلف. وفي مناخ من تبعية الإخراج للتأليف، لم تشهد الحركة المسرحية تجليات أو ابتكارات إخراجية مرموقة، تعطى لمفهوم الإخراج حالة من الاستقلالية أو النضوج المرموق، أسوة بما يحصل في المسرح الغربي.

وفي الوقت الذى كان يسود العالم اقتحام إخراجي عنيف، فإن ثبوتاً أو سكوناً إخراجياً مزمناً كان يميز حركة المسرح العربي: أغلب العروض المسرحية من حيث بنيتها الإخراجية كان يعتمد على ترتيل النص ترتيلاً حرفياً، دونما أية معالجات جزئية أو اقتحامات للنصوص، من حيث إعادة تفسيرها بصرياً أو دراماتورجيا. الإخراج كان يؤدى وظيفة سردية، تنفيذية، تطمينية لحالة النص، بعيداً عن أية احتمالات لمشاكسته، و«المزانسينات» في أغلب صياغاتها أخذت تلوينات ميكانيكية (يميناً، شمالاً، وسطاً). غاب المعنى السينوغرافي غياباً يكاد يكون مطلقاً، لم يظهر المسرح أبداً أي انشغال بالخواص السينوغرافية، لأن التعبير أو المصطلح نفسه كان غريباً، طارئاً، ليست له وظيفة جمالية أو معرفية.

كان المسرح العربي في الثلاثين سنة التي انصرمت يعاني من تصدع فعلي حول إمكانات البحث في بلورة شكل مسرحي صميم ينبع من حركة الحياة المعاصرة، في تلاوين الحاضر وفي تشكيلاته، هكذا طغى على صورة العروض معاني الخطابة، الرنين اللفظي، العروض الغنائية المفتعلة!

والترتيل الإنشادي، مد الكلمات، والمزيد من الإيقاعات الخطابية المنفرة التي أكدت بشكل قاطع بدائية فهم التمثيل، دون بحث فعلي على صعيد الأجساد التي بقيت في أحسن حالات عزفها معبرة، جامدة، كل هذا أدى

إلى طغيان وظيفة أحادية لفن التمثيل. غاب مفهوم الجسد، الجسد بدا متروكاً، الحنجرة صارت القاعدة المتينة للأداء المسرحي.

في كل هذا الركام، برز بعض تجارب تجريبية تحاول إعادة الاعتبار لمفهوم الكتابة من جهة، ولمعنى الإخراج من جهة أخرى، مع ظهور بوادر أولية لتبلور معنى السينوغرافيا ومصطلح الدراماتورجيا.

أما في السنوات الأخيرة، فقد تبلورت بشكل جلي فكرة العرض السينوغرافي؛ حيث بادر عدد من المخرجين العرب إلى كتابة نصوصهم من زاوية مكانية، ارتجالية، يلعب الممثلون المعاصرون دوراً عميقاً في إغناء مفهوم الارتجال والكتابة الحرة سواء على صعيد الجسد أو على صعيد الكلمة، في إطار تراجيكوميدي دام وخشن، على هذا الصعيد تقدمت التجربة التونسية بجسارة، خصوصاً على متن فرقة المسرح الجديد الذي قدم تنويعات جمالية على روح العرض الجديدة من خلال مخرجين وممثلين طليعيين.

ولعل فاضل الجعيبي، في مناخ العفرد هذا، أسس تراكماً ملموساً لنوعية عروضه، نخص بالذكر منها (فاميليا) و(العوادة) و(كوميديا)، على هذا الصعيد أيضاً قدم عدد من المخرجين اقتحامات جريئة لجسد النص والفراغ وفن التمثيل؛ محمد إدريس، عزالدين قنون والحبيب بن شبيل، مثلاً.

لم يعد الممثلون عبيداً، لا للنص ولا للإخراج. تحرر المخرج من الولاء المطلق والثابت للنصوص. ثمة حفر جديد على ورقة العرض المسرحي يتبنى إعادة النظر في ماهية التمثيل والإخراج والمساحة المسرحية، لم يعد التمثيل رنيناً ولا تطريبياً ولاتزيينياً. برز الممثل الحديث باعتباره مفكراً. معرفياً، يعيد ترتيب عقله وجسده ترتيبا يؤهله للخوض في مغامرة أدائية تعتمد الإيماء الجسدي وإعادة النظر بمفهوم وظيفة اليد والعين والرأس والحواس، بعيداً عن الأداء الأولي أو الوظيفة الأولى (الكليشيه). برز الممثل الذي يتعامل مع البروفات بوصفها رحلة جحيمية، التذاذية، ذات نكهة خاصة، تقدم للممثل إبحاراً سحرياً في بناء الشخصية.



خرج بعض الممثلين، وهم قليلون ونادرون، عن خراب الأداء الأحادي، قدموا بروفاتهم باعتبارها خلاصة حياتهم الإنسانية، كما تميزت السنوات الأخيرة بنمو اتصال جديد بين المخرج والممثل باعتبارهما المشاركين الفعليين في صياغة العرض المسرحي. ردمت الهوة الكبيرة بين مفهوم المخرج والممثل. انصهر معدن الإخراج والتمثيل في بوتقة واحدة وبدا واضحاً أن الإخراج هو صمام أمان التمثيل، والعكس بالعكس.

البروفة المسرحية هي الحياة

منذ رأيت (عشرة أيام هزت العالم) لجون ريد و(هاملت) لشكسبير و(المعلم ومارجريت) لبولجاكوف، وكلها من إخراج يوري لوبيموف، أدركت كيفية تحويل المسرح على يد هؤلاء الممثلين وهذا المخرج إلى طاقة عالية لصنع العالم . و(قصة حصان) للمخرج تفستاكوف تندرج في إطار هذه التقنية وإعادة الخلق، بل تذهب بعيداً، إلى حدود الجنون، في تمثيل تفكيك الحياة ونبش مكنوزها الروحي والمادي. إنهم ـ أي المخرجين والممثلين الروس ـ يصنعون خيالا مجنحا، بلوريا، وفنتازيا، ليصبح العالم خاليا من اللذة، دون بروفات مسرحية تمنح الفنان زادا ودفعا قويا نحو إعادة خلق العالم عبر مشهدية فنية، بصرية، لها مدلول النحت والموسيقى.

يدخل الفنانون المسرحيون الطقوسيون الذين يتعاملون أو يعاملون البروفات بوصفها حالة من العزلة مع النفس والآخر.

المخرج والممثل يدخلان من دهليز من المرايا المركبة، يجوبان التقاويم والأقاليم الروحية، يزخرفان وينقشان بالذهب على جدران العالم.

مازالت أطروحة السفر نحو بروفات مسرحية معادية للثبات غير ناضجة فى حالتنا المسرحية العربية. لم مازال هناك طوفان من العبث الزمنى الذى خرق زمن الفنان العربى .

بهذا المعنى، فإن البحث عن ممثل استثنائى يفهم معنى لذة البروفة أصبح شاقا، يكاد يكون مستحيلا .

أحاول دائما أن أبرهن لنفسى إحساسى المزمن بأنى أصبحت أشكل نشازا فى مطالبى لنوعية البروفات، كاهن البروفة، البروفة العيد، العزلة الكريستالية مع الفراغ، إعادة بناء العالم، كلها كلمات جوفاء فى قاموس أغلبية الفنانين .

بهذا المعنى، أصبحت مطالبى المسرحية أو رغباتى للبروفات، أشبه بدعوات مشبوهة، يفهمها عدد غير قليل من العاملين بالمسرح، باعتبارها ضرباً من ضروب التطرف .

إن عامل الزمن سيلعب دورا استثنائيا فى بناء الممثل، هذا أمر أكيد أدركته بعد بروفات طويلة قوامها سنوات من العمل فى أروقة المسرح. مع (تقاسيم على العنبر) لتشيكوف، أدركت قيمة الزمن فى البروفات، إن زمن المسرح يتطلب كلية مطلقة للطيران نحو الأمكنة المحظورة فى الأداء المسرحى. لا يمكن أن يزدهر المسرح، فى مواز له وضوحه، إنه انفرادة بعينها، وهو يطلب جديا من الفنان ما يشبه حب الكاهن للصلاة فى الكنيسة المهجورة، المسرح تبتل أو تزهد، روح مزهوة بالعذوبة والعذاب!

مثل العشق الإلهى أو مثل العاشق الذى يسهر الليالى بانتظار فجر الحبيبة، بروفاتى على المسرح هى فجر الحبيبة الموعودة التى تظل تأسرنى فى مناخ من المودة .

يساعدنى أو ساعدنى فى تجذير هذا المفهوم ممثلون تقاسموا معى بروفات من خبز وماء ومودة رائعة. فى (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس كنا أنا وفايز قزق نعيش حالة وجد فريدة من نوعها فى تفاصيل يومية تعتمد نبش المحرم فى الجسد أو المخبوء فى الروح، لم يتعامل فايز مع نفسه وجسده إلا باعتباره نذرا، وهذا شجعنى لتصعيد نوعية البروفة فى البحث عن السرانى، الشهوانى، اللذوى فى تحريك ثعبان الجسد، بترصد عنيف لصياغة الجمالى، مع تقسيم وظائف الجسد فراغيا وقصديا، شفويا وتحريريا.

ولأن (المملوك جابر) اعتمدت المزج بين الآنى والغابر، الواقعى اليومى والتاريخى المفصلى، فإن تلاوين الإيقاعات فى العزف على العصرين منحت الممثلين قوة لدفع تفسيراتهم وانتماءاتهم إلى مساحة المسرح .

منحتنى (رأس المملوك جابر) فرصة تأويلية ثانية عندما أخرجتها فى إسبانيا، بفلانسيا، مع ممثلين إسبان منحونى (١٤ ـ ١٦) ساعة من البروفات اليومية، فى مناخ من التجلى والانصهار الكلى داخل النص وخارجه، ليس لأعضاء فرقة مسرح لاكاسولا أى استهتار بالزمن، إنهم يتعاملون مع بروفات المسرح باعتبارها درعهم الوحيد ليومهم، شغفهم الرائع لساعاتهم، انتماءهم التقديسى لعصرهم. وبمساعدة الخلاق أنجل الذى يعتبر واحداً من أهم المؤلفين الموسيقيين، ومع إيساراوث التى عملت مع إيليا كازان أكثر أعماله السينوغرافية، فإن العرض كان يتقدم بساعات حاسمة على صعيد تكوين المفردات الرئيسية فيه .

قدمت (المملوك) بقراءة مخالفة لما قدمته فى مهرجان دمشق مع الممثلين السوريين. ثمة لونان مختلفان، مع الممثلين السوريين كان المقهى رحبا، يكرس التفاصيل فى المقهى الشامى بارتجالات أهل الشام، مع أخذ بعين الاعتبار الملاقة الآنية بالجمهور الذى كان له الأثر المميز فى التفاعل مع العرض، من زاوية تبادل الارتجال بين الممثلين و الناس .

وفى الوقت الذى تقدم فيه الممثلون السوريون بطراوة وإخلاص وقدرة فائقة على خلق أسس عروض شعبية، فإن العرض مع المفردات الإسبانية كان يستبعد المقهى ليحل محله التكوين التاريخى الإيحائى فى أروقة المماليك ووزيرهم فى صراع مع الخليفة. لعب كل الأدوار أربعة رجال وفتاتان، على وقع الإيقاعات الحية المباشرة رقص المماليك والمملوكات على وقع الاستلاب والغرابة وطغيان الجمالى الحركى على الحوارى اللفظى .

عيون تشيكوف

إعادة مسرحة (عنبر رقم ٦) لتشيكوف كانت بالنسبة إلى بوصفى مخرجا فرصة استثنائية لاختبار انتمائى إلى مدرسة الأداء المسرحى الروسى ، بما فى ذلك النبش فى مفهوم التقمص حتى أقصى حدود المتعة، فى غوص كلى مع الشخصيات دونما مراقبات أو تقطيعات مونتاجية مشهدية أو روحية ، روسيا كلها سجن فعلى للشعب . السلطة تسجن الناس فى عنبر مجانين يؤدى بهم إلى حتفهم ، كما صار الدانمارك عند شكسبير سجنا للدانماركيين فى (هاملت) فإن العنبر ، المصح ، المقبرة ، صارت أكثر من ذلك :

الدكتور أندريه الشبوتى (داو الألم بالألم) يتصدر الصراع مع المجنون إيفان (داو الألم بالاحتجاج عليه) ، وذلك فى مساحة من تنويعات مشوبة بالطهر والمرارة والرغبة فى العودة إلى الحياة ، من زاوية تهشيم مفهوم السلطة التى جثمت إلى الأبد على ظهر الشعب الروسى.



كان إيفان ضميراً حياً لصورة المثقف أينما كان ، المثقف المتنور ، الحالم ، الشغوف بالحرية ، التواق إلى إطلاق العنان لحلم الناس فى الشارع.

إيفان المفتون بالفنون ، وبالأخص المسرح ، يتقاسم الأسئلة مع عدد من العقلاء الذين سجنهم القهر ليحولهم إلى مجانين قسرا وعدوانا . تتركب المسرحية من امتزاج سينمائى ، نفسى ، مكانى ، زمانى ، وتطلق المبادرة للأداء العفيف ، العنيف ، مع فايز قزق (أندريه) وإيفان (غسان مسعود) وممثلين فتية يجربون صولجان المسرح مثل باسم باخور ، أمل عمران ، دلع الرحيبى ، سوسن أبو عفار وقاسم ملحو ، ياسر وإدريس السودانية ورنا جمول . كانت بروفاتنا على تشيكوف تعبر نحو اللذة المرهفة ، مع ممثلين تعودت على العمل معهم خلال (الاغتصاب) و (المملوك جابر) لسعد الله ونوس . تأكدت علاقتنا المسرحية فى فهم عميق لمعنى البروفة ووظيفة فن التمثيل ، كنا نتبادل المواقع فى صيرورة من وعى هذا التبادل ، ليس هناك صيرورة ممثل إمعة ولا مخرج ميت ، وإنما ثمة ثقة عميقة بالآخر ، ثقة مجربة محسوبة ، أدت إلى صياغات فنية نقية .

عرض من الماء والجمر ، عندما يصل الممثل إلى جحيم غربته، فإنه يتعامل مع الماء باعتباره المطهر ، قطرات من الخلاص . كان العرض يقوم على أبجدية الموت ، الحياة ، الجمر ، الماء، الجحيم ، الفردوس ، فى مساحات ملغومة لحريق روحى يحفر فى النفوس .

ولعلنى أتذكر تلك القاعة الصغيرة فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق ، التى استيقظت على تموز والعرق يتصبب بغزارة من أجسادنا . مع هذا ، فمازلت أتذكر إصرار فايز قزق على ارتدائه المعطف السميك على

جسده النحيل، لم يكن معطفا فقط، حسب رولان بارت، كان المعطف الجلد ، إنه جلد الممثل ، لم يوافق فايز على خلعه مطلقا رغم عدد الساعات الطويلة من البروفات ، أراد أن يمد الجسور بين روحه الرهيفة ليشعل الجمر في الممر بين جلده والمعطف الذى يرتديه . بالطبع ، إن المعطف هو أشبه بركام من السنين على ظهره ، غبار الأروقة ، منمنمات العزف فى المصح العقلى حيث أهدر عمره فيها . كان فايز الذى يلعب دور أندريه يمشى باتجاه التماثل النهائى مع أندريه ، هكذا الحال كان مع غسان مسعود ! حيث ذاب جسده النحيل تحت الضوء وفرقة الرقص والأداء التحتانى.

بين غسان مسعود وفايز قزق وبينى ازدهرت علاقة استثنائية فيما يخص البحث فى مجاهيل البروفات ، نمضغ النص مضغا ، نلقيه على الطاولة ، نؤنس مفرداته، نحضر لروحه ، لم ندخل إلى البروفات مثل كهنة مخلوعين عن عروشهم ، هكذا فإن إحساسا بالزمن يكاد يكون مفقوداً ، ندخل إلى البروفات ولا نعرف متى نخرج منها .

ليالى محمود دياب

النيل ليلاً محاط بالعربات تسحبها خيول على حافة المياه، عذوبة الهواء العذب تدخل فينا وتقدم على أطباقها نسيماً ورهافة ، قمر يصل عبر نوافذ الفنادق الفارهة ، شوارع مكتظة وقيظ يكشف اللثام عن حمرة جهنمية تمتزج بصفير السيارات ولهاث بائعى الصحف، تستيقظ المدينة من غمر الليل مبكراً ، المزامير وطوابير السيارات تقدم لمشهد القاهرة صخباً مريعا ، إنها مدينة بكل ما تحتويه الكلمة من رهبة ، كأن ثمة كاميرا فى السماء تلتقط أقدام المصريين وهم يتمشون على الأرصفة ، كاميرا خفية ترقب العذاب والتهدم والاختلال بين ثنايا الدشاديش ، كم عشقت وأحببت وجوه أبناء البلد الذين تنبع قسماتهم عن طيبة ساحرة ووحشة دفينة . أين يتنزه كل هذا العذاب فى قيظ لاهب وقلوب ملتهبة . «النيل ، النيل .. النيل» صرخ أحد ركاب الطائرة وقد هبط معنا فى مطار القاهرة قادمين من عمان .. يبدو أنه لم ير قاهرته ولم يشم رائحة النيل منذ سنين ، صرخ مع أول وقفة على مدرج النزول « .. يانيل .. آه ياريحة الأهل .. » دمعت عيناه ودمع قلبى ، هبطنا. كنت أمشى فى شوارع القاهرة مسحوراً بالناس ، أمد نظرات «كاميراى» إلى ما بعد ضوء العيون كى أكتشف النزاهة ، حب وقلوب من روعة وشعب مكسور ، عرض وضحكات وسياح اختلفت جنسياتهم وألوانهم وأصواتهم ، يجلس الإسرائيلى فى المقهى وحيداً ، النادل يعرف سحنة الإسرائيلى دونما أسئلة ، لا يسأله ولا يقترب منه ، يتجنبه ، وخلسة يشعر بالعذاب بجلوس هذا الغريب الجاثم على الكرسى ، قال لى أحدهم : انظر إليه، إنه إسرائيلى ، ومن يدرى ، ربما يكون هو نفسه الذى كسر ساق أولادنا بالحجارة ، أو هو نفسه الذى أطلق الرصاص ، من يدرى ، قلت له معك حق، وبالضبط كان محقاً فى استنتاجه. يأتى الإسرائيليون إلى القاهرة كى يتنزهوا وسط سخط أهل البلد ، أقصد الشعبيين منهم لا المتثاقفين أو السلطويين ممن يمزجون الحجارة بالعبارة ، ويتفاصحون كى يبرروا الاحتلال والاختلال الشامل . ها هو نجيب محفوظ يضرب الأرض بقدمين ثابتتين ، محمود دياب يسدل شعره على مقربة من عنق ميخائيل رومان ، ورومان يرتل فى مديح نجيب سرور ، ثمة مصير واحد ووحدة وحيدة ترتدى الوحشة والنوم فى المدى الصامت المديد. أرى فاروق عبدالقادر مشغولاً بملاحقة فراشات دياب وسرور ورومان، وقسمات صلاح عبدالصبور ، أو كأنه أعطى لنفسه عهداً أو أقسم قسماً أن يلتقط المعذبين فيكتب عنهم . وفاروق عبدالقادر عندما تنقلت قدماه على أرصفة القاهرة فإنما يفتش عن الفكرة الضائعة فى الضياع المريع ، مقالة عن دياب ، كتاب عن دياب ، تجميع مسرحيات دياب ، ملاحقة عروض دياب ، وفاء نادر يكرسه هذا الأشيب الذى انفطر قلبه على حلم مسرحى ينبع من شوارع مصر ، من بين ثنايا الفقر . سأعمل (ليالى الحصاد) قلت له ، ففرح وصرخ بطفولة مدهشة كأنه انتقل إلى لحظة انتصار خاطفة ، قلت له : سأبدأ بالبروفات قريباً فى مسرح

الحمراء في دمشق . برقت عيناه وابتسم ، قبلته وودعته، خلال عملي على (ليالي الحصاد) كنت أتذكره دائماً، ورغم أنه لم يشاهد العمل ، فإنى حاولت أن أنقل إليه وقائع البروفات.

(ليالي الحصاد) واللهجات

نبيل حفار نقل النص من خاصية اللهجة المصرية إلى اللهجة الشعبية السورية . ورغم أنى لم أتأكد من صواب خطواتي ، أقصد نقل اللهجة من مستوى إلى ثان، ورغم أن نبيل حفار حقق النقل بمهارة ، فإنى بقيت موسوساً إزاء هذا النقل ، أقصد التبديل في بنية الملامح الإنسانية. هل يمكن أن يحل السورى محل المصرى في (ليالي الحصاد) ؟ لم أجزم بشئ ومازلت إلى الآن غير جازم، ولكن الذى أعرفه جيداً أن ثمة منزلقاً قد جرجرني لتحويل النص . ورغم أن الإنسان العربى متشابه إلى حد ما من حيث ملامحه وخواصه السيكولوجية ، ومن حيث انسحاقه وهموده تحت الظروف القاهرة نفسها ، فإن التشكل التفصيلي للفرد المصرى سيبقى تشكلاً مغايراً للإنسان السورى أو العراقى أو .. إلخ. إن محمود دياب كتب نصه تحت وطأة الخواص من حيث اللهجة ، الملبس ، طريقة التفكير ، الإشارة ، الإحساس بالنكتة، التعبير عن الألم ، بداهة التعليق ، الارتجال ، لون الأغنية، الإيقاع الصوتى والنفسى ، الالتفاتات ، الآلام والتعبيرات عنها ... كل هذا يعطى لموضوع المسرحية نكهتها الخصصة.

لهذا استمر قلقي من عدم استيعاب هذا النقل القسرى من نص إلى نص ، من حياة نحو حياة ، وربما تبلور هذا القلق خلال أيام البروفات الأولى التي افتقدت البحث في الخواص ، أى أن الذهاب بالنص إلى مساحة مقلقة مرتبكة سينعكس على علاقة الإخراج بالتمثيل ، إن اللهجة تكمل العلاقة مع الملابس مثلاً ، والملابس في (ليالي الحصاد) نقطة انعطاف في النص نحو لون البيئة . الملابس بمعنى ثان هي جلد الإنسان ، رائحته ، أو لنقل إنها نقطة التماس بين جلد الإنسان وجلد الأرض ، رائحة التراب هي رائحة الأرض التي تنتقل إلى الملابس كي تخترقها إلى الجلد ثم إلى الروح والإحساس، كنت أفكر ملياً في البكرى وصنيورة ثم البكرى والبهائم ثم البكرى وسلامة، بعد ذلك البكرى وعلى الكتف ....إلخ .



سطوة البكرى قادمة من سلطة أملاكه ، وامتلاكه، سنيورة هى جزء من ممتلكاته المتعددة ، يجرجر سنيورة إلى دائرته ، باسم حبه لها يضيق عليها الهواء ، بمعنى آخر إنه يصادر هواء القرية كي ينعش رئته بهواء ليس هواءه . أرى البكرى بملابس مخصصة تنعكس عليها البيئة انعكاساً كلياً فتشكله في مشيته وفي التفاتاته ، في ضحكته وفي هيجانه ، في حيوانيته وفي آدميته . البكرى هو النموذج البيئي للصراع بين قرية متخلخلة ، قرية من رماد ، قرية مضغوطة وممسوحة المعالم ، كأنى كنت أرى البكرى بعمامة بيضاء ورداء أشبه بالعباءة لكنه أكثر سماكة ووحشية . باختصار ، إن البكرى يتربع على عرش ملابسه في غرابتها الكلية ، لا أعرف لماذا انسحبنا في تصوير هذه الشخصية إلى التبسيط ثم اكتفينا بالدشداشة البيضاء ، ثمة مقاربة بين الخواص الجسدية في البكرى وخواص الممثل عدنان بركات ، حتى طبقة صوته ورنينها الجميل تخلق مقاربة نفسية بين الممثل والدور . ثمة تبسيط قصدناه ، ولكن بعد نهاية العرض اكتشفت خلله ، رفعت شعار السذاجة حينها وحدثت الممثلين عن رغبتي بوصفي مخرجاً في التنكر لكل ما يمت بصلة لجماليات الميزانسين ، بشرط أن نقود البروفات نحو خلق أفعال تلقائية ، عفوية ، بسيطة تنبع من ذاكرة الممثل ووجدانه ، سلامة مثلاً أو الغاوى أو سنيورة .

كان عليهم جميعاً أن يدخلوا أنفسهم في مناخ العذوبة التلقائية والخشونة غير المبرمجة ، أى أن يعمل الممثل ما تمليه عليه معارفه في جرجرة دوره نحو قصد تطلب من ورائه عدم التكلف والتسذيج المقصود . ماذا يعنى التسذيج المقصود بالنسبة إلى على الأقل ؟ أى على مستوى عملى في الإخراج ؟ هل يعنى التسطح ؟ أو مجانبة

العمق؟ أم البحث بقصد واسع في استدراج الحركة وقبلها المشاعر نحو لغة أخرى ، ابتكار عناصر ارتجالية تدخل العرض في قصد مسبق لخلق نموذج تمثيل وإخراج ثان . سنقولها بوضوح: إن هذا المعنى وهذه الرغبة اصطدما مع ظروف عمل مسرحي كانت تسير ضد فهمنا هذا ، ابتداء من مكان البروفة مروراً بزمن البروفة . لم يكتمل قصدنا لأن بروفاتنا لم تكتمل، وبدا لنا بعدها أن قصدنا في خلق المناخ المخالف مع نص مخالف لم يسعفنا في استظهار النزعات التي كنا ننشدها، لعل ممثلي (ليالي الحصاد) على اختلاف مستوياتهم الابتكارية لو وضعوا بظروف أخرى مواتية وناضجة لشعار البروفات ، كانوا أنتجوا «ليالي حصاد» أكثر جرأة وجدية.

هل كان زمن البروفات يكفي للدخول بمغامرة عمل مثل (ليالي الحصاد) ؟ هل ثمة ظروف مواتية للبروفات المفتوحة ؟ والممثل الذي غرق ومازال يغرق في بحثه عن لقمة عيشه في أروقة وممرات التليفزيون ؛ هل يستطيع أن يراكم في عمله صورة للبحث المدروس ؟ أصلاً، هل من زمن لنتفة من البحث ؟

بالتأكيد لا! أليس هناك في برنامج المسرح ما يسوغ ويروج مفهوم البروفات المفتوحة ؟ هناك ضيق زمني في برنامج الممثل وفي برنامج المسرح ! وليس من ضوابط من المسرح على الممثل ، كما أن الضابط ضعيف في روح الممثل كي يدرج نفسه ويومه في العمل المسرحي أو البروفات التي بدأت بالانحسار!

المهرجان قادم واللهاث نحو الضوء المهرجاني أتلف أضواءنا وجعلنا نهرول بالبروفة ، تلك الهرولة التي قادتنا إلى التسطيح ومجانبة الأعماق . لماذا أخسر أحلامي وخططي ومقترحاتي الإخراجية . أو، بتعبير أدق ، إن أغلب العروض التي قدمتها لم يساعدني على تجسيد ما برأسي من فنتازيا ومقترحات إخراجية ، تذهب أحلامي سدى مع تمثيل يتجنب الأحلام أو مع ظروف تسحقها وتحيلها إلى رماد ، إن بقايا الرماد هي العرض الذي تقدمه للناس ، في الحياة المسرحية العربية ثمة ما يحبط الصورة ويغتال الرغبة ، تماماً كما الأحلام السياسية ، ننهض على أمل عفوي ثم نملأ عقولنا بالمعتقدات وأرواحنا بالهتافات ، نمضي إلى الحياة يحدونا حلم الإنسانية لسياسيين يجروننا من آذاننا نحو المهزلة، نهضنا في قصيدة الأحلام وانتكسنا مع أعلامنا في الحضيض ، بين السنين انكسرنا وتكسرت راياتنا وبدا العالم كما لو كان دكانا مقفلا مفتاحه بيد شرطي كان يحرسنا منذ زمن بعيد، وكنا نجهله منذ زمن أبعد. إن الحلم بالبروفة مثل الحلم بالمثل السياسي، على الورقة سجلت حلم بروفاتي، تخيلته طالعاً من النقر. ومن حيث أنا عراقي يفتنني النقر منذ كنت في رحم أمي، أردت تعميم الطبول، على المسرحية أن تخرج من ذيل الطبول، أي أن تكون الطبول هي الموسيقى الموقعة، وإن على الحلول الإخراجية أن تنبع منها!! اشترينا ٣٠ دربكة وأعطيناها للممثلين ثم طلبنا من المبدع العراقي كوكب حمزة أن يخوض غمار سيمفونية القرقعات والنقر، لقد بدأنا برغبة محمومة في تأسيس مناخ إيقاعي متفرد واتجهنا إلى أغان وإيقاعات أدت إلى عرقلة الفعل المسرحي. الحياة ضد البروفة، صرخت منفعلا: متى سننتج بروفة حياة مثالية!!! ليس من مثال ولا أمثلة ولا أمثولة في وضع يؤدي إلى تصغير الجوهري وتكبير الزائف. مع هذا، فإن البكري في المسرحية كان نقطة جذب لي كي أضع على لسانه هلوسات الجواميس التي رباها ثم بعد أن كبرت أكلته، كنت أحاول خلق مقاربة بين البهيمة من جهة وعالم البكري اللاإنساني، من جهة أخرى. أبحث في هذه المقاربة عن التدرج اللوني، أي لم أكن راغبا في تعريضه إلى اللون الأسود فجأة، لأن فيه ما ينبوع عن مزيج لوني يتدرج نحو الأسود؛ كان يحب سنيورة، رباها! أبوها الثاني؟ رجل القرية، ثريها، الممتلكات والثيران والنساء بين يديه؛ حاولت أن أصل به إلى دلالة رمزية مخبوءة، وفعلاً فعلت هذا، ساعدني في عملي بشكل مميز وبرهانة عالية غازي القهوجي وذلك بمبتكراته غير المسالمة، سلالم أفقية ومدرجات ثم تدرجات مكانية منحتني فرصة مهمة في تحقيق مشهد الثيران المستلبة التي وازيت بينها وبين الإنسان، ثيران مروضة وبشر مروضون؛ يلعبون دور الثيران، نعم ثيران البكري التي حاولت الانفلات فجأة كي تطيح به فأطاح بها تحت السلم، احتشدت الثيران تحت السلم ثم انتهى هياجها إلى خوار

وبعد ذلك إلى ثيران مستسلمة، داخل جهنم حمراء ثم كى رءوس الثيران ومؤخراتها كى لا تعود إلى الهيجان مرة أخرى. نعم، لقد عاقبها البكرى بقوة شديدة، وسط الخوار ضاعت سنيورة، بنت البلد، حلم اليقظة، ضاع الغاوى وعلى الكتف المزدوج القائد المتوهم، ضاعت الضيعة كلها فى التخبط المطلق، ثم ضاع عرضنا وبقت (ليالى الحصاد) يتيمة.

منارات سعد الله ونوس

أتيت إليك كرجل يمعن فى الهجرات والظمأ، قدماى خائفتان من خراب الحدود ومساءلات الجند. صورة على جواز السفر وشفرة على حلقوم السفرة، حقائب تفرغها الرحلات، كتب نائمة فى الحقائب يركلها الشرطى فتموت. أنت ياصاحبة الجلالة بيت العرى، لهذا أتيت كى أغسل فى قبابك غبار الاقتلاعات وأطعمك عشاء النفى، عطشان للمسامرات ومساءات الجنة. عذرا، نسيت منذ زمن طويل معنى المجالسات الأنيسة، لهذا اتكأت على عكازة السفر ثم أتيت كى أدخل قبة الليل، أيضا لأرتدى طاقية النهار، قولى لى متى سنهرول فى الماء المقدس ثم متى سنجمع الموج فى سلة من نار، قولى لى لأنى يبست، الريح التى كانت تعصف بى انتحرت، سافر بيتى على عجلات من معدن، هل تسمعيننى بالقصيدة الجلال، أيتها المدينة، فأنا أحدثك من بلاد تشرع مراياها إلى الله، مازال الجوع يشاكس مخداتنا وشراشفنا، الحوذى يختصر الفصول على ظهر جواده بانتظار المصابيح ودخان البار العتيق، القحاب مازلن ينعمن خدودهن وحناجرهن كى ينشدن فى أول الفجر وعلى مقربة الاسطبل أغنياتهن الخائبة، مطر البارحة أغرق نراجيلنا وجرارنا، سقوفنا مهزوزة صارت معبراً للرعود والمطر والمعادن، وحدنا فى بيت الفضيحة، لا نخشى الخوف لأنه نبع منا ثم تكدس فينا، وحدنا مع المرايا نكرر صور أهلنا، وحدنا فى آخر الليل الشتائى الثقيل نجر توابيتنا خلسة، وخلسة ندفع سعر الرصاص الذى مزق أجسادنا، وحدنا، كلما مرت أنثى قرب توابيتنا تشرئب الرغبات الميتة، تتسلق سلالم الأسرة رغباتنا. أقول لك، لم تعد من بقية لجمر السنين، على الموزاييك تدحرجت سنواتنا، فى ذلك الماخور ثمة سنة شنقت نفسها، تحت الأسرة ماتت سنوات أخرى، بين الممرات، على حدود الغبش، قرب صراخ المآذن، نامت سنواتنا. فى فجر مجروح انهار ثعلب السياسة، ثم خلع ضرس العقل وقرر تطليق الناس فى جمعة جامحة، ونحن الخرافيين الذين صرنا خراف الكتب، لم يعد عندنا ما نبيعه سوى التأتأة والتمتمة، انقذينا يا أمنا القابلة، وسعى رحمنا، وأطلقى الطلق فينا، أنقذنا يا أبانا البحر، بيتنا يابس، ريقنا ناشف، احترقت تنورات صبياتنا، انخلعت أبوابنا، مراياتنا تهشمت، أما طمأنينتنا فقد هاجرت فى عربات النباح المديد. هذه ترنيمتى فى حضرة الدخول إليك ياصاحبة الجلالة .



لوز على شباك مهجور

دفعت خمر العمر نحو كأس بيروت، أسكرنى الرب فى المراكبْ المسافرة جنوبا، عبر حدود الحرية المرفرفة ترنحت روحى على حافة بحر أنيس قرب مويجات حالمات باللهاث والركض من أقصى الأفق حتى دخان الأصابع على أية حلمة سأضع عسل الشفتين! وبأى زنجبيل أغمس جمر العرى، فى أية بركة أطفئ حريق اللهفة!

السيارة تهز كيانى وتوقظ فى ما تيسر من صورة الذكريات، أرى مركبا فظيعا من كيمياء الصور المنحلة فى الحدقات. شيوخ عراة يحملون صلبانهم ويصلون فى مستحيل الطمأنينة السحيق، نسوة يتوسلن بجاكيت الرب، صبايا يجهشن بالبكاء عند أطراف شجرة تفرفص عند الحمائم بانتظار الغروب الدامى، أرى الأصدقاء يطلون من برادات الرماد، سفن وحيدة تبوس رمل القيامة، طيور مهاجرة تغرف من بئر الأبنوس، أرى أقداما راكضة، أجراسا

مجلجلة، عربات دون خيول، فرسانا بلا أفئدة، بحرا دون قداس، كنيسة ذبحوا صليبها، وعددا هائلا من صبيان بلا قمصان ولا حقائب يغطسون فى مساء من طين وطحين ورصاص .

شق سائق التاكسى الحدود، وروحى مع الديكور النائم على سطح السيارة تترجرج، علينا أن نعرض مسرحية (الاغتصاب) فى مسرح بيروت. هل تعرف مسرح بيروت؟ سألت سائق التاكسى، قال: على كل حال سنسأل، قلت له : وحسب ما وصفوا لى فإن مسرح بيروت يقع علي مقربة من تمثال جمال عبد الناصر . قال، آه، عين مريسة. نعم نعم عين مريسة، قلت له. مرة ثانية اهتز الديكور، انزلق مع سرعة السيارة على الأرض، جمعنا أطرافه وأعدناه إلى محله، سألت نفسى: هل هذه بيروت؟ التفت السائق صوبى كأنه التقط سؤالى وقال: هذه هى بيروت، إلى اليمين ثمة كنيسة تفتح قمصها للريح، على اليسار حفلة لأشجار تنوى إعادة بث الحياة فى قوائمها. نواقيس الأحد الدامى تصدح، مراسم دفن الماضى الدامى وسنين الرماد، نعم فى ذلك التاكسى الذى انخفض سقفه حتى حلقى، اخترقنا الضباب المشاكس والريح اللئيمة والضوء المبعثر.

جرجرنا التاكسى إلى فندق مهجور، أنزلنا الديكور الذى احتار به واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست أن لديكور (الاغتصاب) قلباً وعينا وآذانا وفما. عندما عرضنا المسرحية فى القاهرة سافر معنا، فى عمان كان شاهداً علينا، هاهو يصاحبنا. برفق أيها السيد، قلت لعامل الفندق. بعد برهة، تمدد ديكور (الاغتصاب) على أرض من موزاييك وبرد منعش، كأنما أعطيناه فرصة للتثاؤب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس فى الفندق ما يدل على وجود إنسان باستثناء الرجل الأعمى الذى يتنزه بين الدهاليز يحمل بيده اليسرى كومة مفاتيح، غرف واقفة، أبواب مكفهرة، صمت مؤذ ومطعم يشبه ثكنة عسكرية مهجورة، الكراسى مهشمة والحديقة التى تحاذى البحر مهزومة بامتياز، والحارس الوحيد مازال يصطاد الزبون بصنارة وحدته.

فى الصباح، غادرنا مسرعين إلى مسرح بيروت كى نفرش ديكورنا على المنصة، محمد شعرى قادنا بشاعرية رخوة وعليا أقبلت كقبيلة، سارعت رشا بهدوئها المعهود، أما مدام سنو الوقور فكانت منشغلة بالاتصالات السلكية واللاسلكية كى تعلن عن افتتاح عرض (الاغتصاب). ياسين سقانا شايا وسناء مازالت تلوك العلكة بمهارة، أما الصديق إلياس خورى، فإنه يحث الخطى إلينا بحيوية تختبئ خلفها ابتسامة خجولة.

أكثر ما كان يقلقنى هو مشكلة النص والعرض، اعتقدت أن أغلب الكتابات سيركز على جوهر القراءتين وعلى أسئلة النص وما فعل الإخراج بالنص. على كل حال، ما دام النص قد طبع فى مجلتين وكتاب، فإن توقيع سعد الله ونوس سيبقى حاملا مساءلاته وجدله ووجهة نظره الشخصية، فى الوقت الذى سيكرس العرض اختلافا فى بعض التفاصيل وتطابقا فى تفاصيل ثانية، الاختلاف بين النص وقراءات النص إخراجياً أصبحت واحدة من أهم الإشكالات المعاصرة فى بنية العمل المسرحى.

هذا العرض وغازى قهوجى هرع صوبنا منذ اليوم الأول مثل أى فنان نزيه وخلاق، واضعا كل إمكاناته تحت تصرف العرض. ناصر تليلى ونزيه وميشال كانوا مخلصين فى متابعة عملهم وإدارة مسرح بيروت قدمت أقصى ما لديها فى إيصال العرض إلى الناس. بعد ساعة بالتمام والكمال ترن ساعة الافتتاح، الممثلون متوترون حتى أقصى حالات التوتر، مصاعب وملابسات أجلت إمكان عمل بروفة «جنرال». ارتبكنا، الجمهور فى الصالة، العرض أصبح واقع حال، هربت إلى غرفة الإضاءة، لم أستطع أن أرى أحدا، ليس خوفا بل خوفا ورعبا، يا الله أنقذنا، أطفئت الأضواء، تسلل الممثلون إلى صالة المسرح عبر لسان خشبى طويل يربط الصالة بالعرض مكانيا وزمانيا

ودلاليا، وقع أقدام اليهود ترن، الجمهور تحتهم، أردنا أن نكرس مفهوم الغزو فى تبادل العلاقة، غاز ومغزو، سالب ومسلوب، اللسان يربط الخارج بالداخل، اللسان الخشبى واسطة للعبور على المكان والإنسان، اللسان منشار يخرق البيت والشارع والأرواح، ثمة اضطراب فى الأمكنة، تخلخل فى الأبواب الجانبية والباب الرئيسى يؤدى إلى تخلخل فى بنية النفس اليهودية أو بالعكس، ثمة مراودة مكانية، الفلسطينى متجدد راسخ فى الأمكنة، يتصرف باعتباره مقتلعا مكانيا، والاقتلاع آنى، بينما اليهودى الذى يدعى الثبات الروحى والمكانى يسقط دائما فى فخ الإحساس بالسالب. لهذا، فأبواب البيت اليهودى تطقطق. إنها أبواب مرتجة، سرعان ما تؤدى إلى عمق قسرى يلفها من الناحية التكوينية، عندما يفتح باب الأكورديون الكبير تتهشم الجغرافية فى حدود لاغية ليس لها حضور فاعل، الاهتزاز فى الأبواب والأرواح فى اتصال دائم وتصاعد عمودى يؤدى إلى حطام مزدوج، الأمكنة والأرواح تتوقد شيئا فشيئا، وصورة المكان تنازع وتقاتل كى تعود إلى جوهر وجودها الأصلى.

فى هذه الطاحونة الجحيمية، هل ثمة ممر للتنوير فى دهليز اليهود القائم على الشبهات؟! هل من أحلام للمدينة والتفتح على المستقبل الحر فى عصر الهزيمة لعقل المعرفة وانتصار لبزر الأسلحة؟

رغم رغبة منوحين (الطبيب) فى معاقبة الآلة العسكرية اليهودية، ورغم صورة رحيل الإنسانية، فإنى أعتقد أن الأمل غير مفقود مطلقا لفتح باب التفاوض مع أى من إسحق أو مائير أو سارة بنحاس. ومقولة «إما نحن أو هم» رغم خشونة وقعها الخطابى على الأذن، فإنها موجهة لهؤلاء المترمتين، المتورطين بالآلة الجهنمية الكبرى، أولئك الذين يطلقون العنان لوحشيتهم السادية لتدمير أية محطة إنسانية محتملة.

مع هذا، حاولت أن أتهجى وقع جملة «إما نحن أو هم» من خلال حذفها فى بعض العروض وإبقائها فى عروض أخرى، مما أدى إلى جدل وحوار حيوى حول فاعلية الحذف أو الإبقاء عليها. منذ خمسة عشر عاما وأنا أحاول عبر عملى مع المسرح الفلسطينى أن أفكك بيت النص كى ألغى أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أى تمجيد لثبات النص والعرض، ولا أية ركيزة للرنين اللفظى الخطابى ولا أى توق لابتزاز الجسد، التمايل المركب فى الفراغ المسرحى كان ـ ولايزال ـ غاية من غاياتى التى لم تكتمل بعد، لمعان التعبير بفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحقة النور الخافت وموسيقى الروح هى موطن اللذة للرسم بالفراغ.

مازلت أجلس كتلميذ يصلى على مصطبة فلسطين، دائما أخبىء لها وردة من ضوء حر، أرمق نهر الغصة والحسرة والإحباط الذى يحيل ليل فلسطين إلى حفلة من رايات وروايات لمذابح الصمت المتفق عليها بالإجماع، الخناجر تغرز فى ظهر فارس التحرير، الطلقات تحده من الشمال والعاصفة من الجنوب، أما من الشرق والغرب فغروب مريع، توابيت الأيائل هى السطوع الوحيد فى مساء الانتفاضة.

بين تقديسنا للحالة الفلسطينية وترقبنا المذهول للجمهور مضى العرض فى جو مكهرب، القاعة صامتة، والممثلون يعبرون عن خوفهم بتجسيد حذر، ثمة عيون تتبادل نقاط الخطورة. المخرج يمد أسئلته برهافة وصمت، والممثل يرسل أسئلة العرض فى محاولة لكسر أنياب اللغة وتهشيم زوائدها، أمكنة ملغومة، وتمثيل تشيكوفى يحذر من التطابق المطلق بين الشخصية والشخص، لجم لانفلاتات الممثل فى مشهدية تعتمد الانفجار، لى عنق اللغة لمنعها من الرنين والخطاب، تعديل اللغة ومعادلتها مع الأداء الحياتى الحيوى فى محاولة لنبذ الطبيعة واللكنة المحلية المؤذية، ملامسات باليد والضوء والروح، أجساد تنوى استنطاق الروح وروح تثير شهية الأجساد لتأخذ مكانها فى صعود لحظوى عبر تمثيل يخلط بين الحياة والارتفاع بها بواسطة التداخل الصوتى، الامتزاج الروحى، التنافر

الإنسانى، العرض وصل حتى نهايته، ما سبب صمت الناس؟ هل الصمت استنكارى مشوب بالرفض أم اندماج فى سياق العرض. مع هذا، فإن بروفاتنا فى دمشق، قبيل السفر إلى بيروت كانت تترافق مع تجديدات فى بنية العرض من حيث نوع التمثل، من هو الممثل، ما الرابط الفعلى بين الممثل والمخرج؟ إلى أى حد يستطيع العرض أن يكرس البحث والفهم المتبادل بين خواصهما؟

أميل دائما إلى وضع الممثل فى مناخ من الحث والمراودة والاشتهاء، اللذة هى الينبوع، لذة كشف الإشارة، لذة من نوع خاص، الفهم الحساس ورهافة العزف المشترك بين المخرج والممثل للوصول إلى ابتكار ينبوع ومصدر انبعاث الصوت، الصوت والكلمة، الكلمة التى ينبغى أن يتعامل معها الممثل باعتبارها مكنوزه الشخصى، لا أقصد الكلمة من حيث معناها فقط بل إشعاع الكلمة وامتدادها، وصورها الصوتية والإشارية التى تؤدى إلى الفاعلية الجسدية. ليس من معنى للبروفة دون السفر فى المتعة وصولا إلى اللذة القصوى. الفراغ مادة المخرج والممثل، الطاولة تصبح أشبه بمساحة أو بيت الأسرار، الطاولة والكرسى أيضا. للممثل عيون كما أن للطاولة عيوناً، للطاولة يد وللممثل يد، قلب مقابل قلب وفم أمام فم، نحن نشرع أنفسنا للخوض فى السرانية لأشياء اعتدنا على تداولها أو التعامل معها، أو لأشياء نريد إعادة بعث خواصها كى تبدو جديدة كأنما نقتطفها لأول مرة. سحر البروفة فى شهية التمثيل والإخراج لاستنطاق السحر، سحر الإبحار. الممثل مبحر من نوع فريد، للممثل زاد، ما قبل البروفة حاسم للسطوع فى البروفة، بعد البروفة مهم جدا للغد، الغد يخبىء طاقة للتبديل، مادة بروفة اليوم ستكون عتيقة يوم غد، على الغد أن ينبع بجديد يبزغ نتيجة لتحضير مسبق، تحضير يقترب من الإحساس بالإقلاع، الطيران إلى فوق، طيران مقصود، مشخص، منظور ومفهوم. بهذا المعنى، كنا نعيش فى بروفات (الاغتصاب). الطاولة تكونت مع البروفة، صارت بعد ذلك ضرورة. تعالوا نجلس إلى الطاولة كى نشرح ونستنطق الملاك والشيطان الذى يسكناننا، أيها الممثل اجلس قبالة الممثل، انظر إلى عينيه بعمق وخبث، بخبث وحب، بحب ومعرفة، بمعرفة ودراية لما وراء الوجوه والأرواح والأيادى. دائما أحدث الممثلين عن كاميرا الوعى المختبئة خلف ستائر التمثيل، كاميرا ترصد التحولات فى الدور وتقرأ الانحرافات عن الدور، عندما أقول الدور أعنى قدر الشخصية الذى يمشى على حوافى حساسية ورهافة نادرة. فى بروفاتنا مع ممثلى (الاغتصاب) لم يكن هناك أى معنى للزمن، يسقط الزمن فى بئر النسيان، كأنما ندخل فى لذة غيبوبة ولا نستيقظ إلا بعد شبع ذاتى، هل نشبع من البروفات؟ هذا هو قدر العمل المسرحى، ودونه لن يكون هناك أى معنى للذة التمثيل والإخراج.

ليس الإخراج كابوسا تعليمياً، يقسر الممثل على حركة أو يلويه على إشارة أو يفرض عليه توصية، والتمثيل ليس انقيادا قطريا ولا خضوعا وليس ذوبانا فى ماء المخرج، إنها البروفة، تقاسم حر على نوع حياة ونوع بروفة، وطريقة حرية.

لهذا، ليس لدى أى جنوح لرسم الحركة مسبقا ولا أميل إلى مخطط أو خطة أو خطوات ثابتة، على المخرج أن يبتلع الشخصيات والنص كى يهضمها هضماً ثم يعيد تأسيس المخلوقات على المسرح، كأن الجميع يعيشون تحت قبة حلم طهرانى، مدنس بحدود واسعة من الدناءة.

وكما يبدو مهما تفكيك بيت النص والكلمات وجوانح الشخصيات، فإن للجسد فى المسرح معنى وخواص وأولوية بصرية، الجسد على الخشبة هو الإشعاع الفعلى، الحضور الجسدى والهالة الجسدية تشكل دائما مصدر العلاقة بين المتفرج والممثل.

الجسد حياة، بالجسد نكتب ما لا تستطيع الكلمة أن تكتبه. في عتمة الجسد يسكن طائر التقمص، أيضا تسكن الآلام الكبرى، في الجسد تتأصل الفكاهة المرة والمفيفة، من ذلك السرداب الجسدى تتغذى الروح، ثمة مخبول مطلى باليانسون يسكن الجسد، ثعبان الدور يعشش في قاع الجسد. أعمدة ضوء أسميها ملكوت الأصابع، في تلوينات الجسد خمر للأجنحة المرفرفة، في الجسد شجرة العيون، على سطح الجسد تنام الحشائش والمراكب والمواويل والمزيد من الخيام والأرغفة والعطش. على المسرح أطلق مدفع الجسد للتثاؤب أو النواح، على المسرح يميل الجسد لاستنطاق فتوته كي يمهد الاعتبار لدوره النحتى التقمصى ، النثرى والقصيدى الأخاذ في جسد الممثل ، تكتنز الخيول القبائل ، الطوفان والفيضانات الكاسحة أيضاً تخبئ نفسها بين ثنايا الجسد، في كل عضو من أعضاء الجسد تختبئ عناوين الجسد الآخر ، الجسد احتمال لم تفتح أبوابه ، محطة مشرعة لفتح الكتاب المحرم ونبش الأسئلة المحظورة ، هذه هي ترتيلة الجسد في محراب المنحوت المسرحي ، هذه هي عين الجسد التي تسلط الضوء على روح الجسد.

مساء الجنة

عم التصفيق بقوة، هل نجح العرض؟! مازلت خائفاً مصراً على نفى نفسى في غرفة الإضاءة، غير راغب في أية مجادلة أوسماع أى رأى بسبب التوتر الذى يسببه العرض والتحسب من عيون المشاهد اللبنانى الثاقبة، فبيروت مختبر الجدل، نقطة تماس الفكر، ينبوع المعرفة ، كم تعلمت من هذا العرض وكم دلتنى حياة الأيام العشرة القصيرة على قنديل الحرية المتوثب في أهل بيروت، أكثر من مرة صرخت بالبحر، يا الله كم أنتم أحرار، ما أعظم أن تبقوا أحراراً، ما أجمل أن تحافظوا على كريستال الحرية الفنىّ رغم ما أصابكم من ويل وثبور يوم قيامة وحشى، إنكم تخبئون طفل الحرية المذبوح في بلدان أخرى بشراسة، أكثر من مرة غطست في هذيان الماء على روشة غنوجة، في فجر يؤشر لى بقدمين عاريتين.



مضت بضعة أيام على عروضنا، جمهورنا أصبح مثل جوقات نحل فطنة، شباك تذاكر يزدهر وإلياس خورى المزهو في ليلة الغناء ازداد ازدهاراً في مساء الجنة الذى تجمع فيه مارسيل خليفة وسعدى يوسف وعمر أميرالاى وعائلة الخالدى السقراطى بصحبة زوجه الرائعة وعليا الوردة، رشا الحالمة بالحب، كأنما في ذلك المساء عدنا إلى أيام بيروت الأولى، شغف أول وقبلات أولى.

في هذا المناخ الرائق المتوج بتتويج ممثلى مسرحية (الاغتصاب) ، كان لنا في دروب بيروت وبيوتها أصدقاء رائعون، امرأة يعجز الوصف عن تشكيل ملامح روحها يسمونها مريم شقير أبو جودة وأسميها مريم الروح، بيت الكريم كريم مروة الشدراوى الحكيم، عساف النقى، ريمون جباره والطفل المذهول الذى يسكن روحه، عبدو باشا والجسارة، بول كازونوفا شاؤول عناية الله الصموته، دروب وأزقة وبيت العافية للسفير، وصولا إلى خواطر نزيه خاطر مروراً بسيجارة رفيق على أحمد وجرسه الرنان، عيد يمنى العيد، دكروب سارق القلوب، تلاوين أحمد الزين، إلياس شاكر والعفة، وغيرهم ممن يسكنهم الطيب والمودة انتهاء «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» وعناد زياد الرحبانى ذاكرة بيروت الخصبة ولؤلؤتها.

فيروز خيمتنا ـ فيروز نجمتنا

الوردة نائمة على المصطبة، الحصان يرمق الوردة النائمة على المصطبة، البحر يمد ذراعيه للحصان الذى يرمق الوردة النائمة على المصطبة، أيام تلوك الحناء بفم قرميدى، صبية بلون الخليقة تدشن أول قبلة عافية في ليل

الزفاف وأول نومة أنيسة مع أول قطرة ندى على منديل الفجر فى قبة الجمر وحولها هتفت مريم، سنسافر صوب السيدة القصيدة، بصحبة الوردة على متن حصان نحو بحر وحيد. صفق الخورى ثم تقدم بسرعة مخبئا بين قميصه نوتات من «مملكة الغرباء» الجديدة «الفولسفاجن» . يحرق الوقت وجان ابن صقر بفكاهته العذبة وسيارته المعذبة أعطى لسفرة المساء دخان قلبه وسجائره. الزمور يزعق وعربات الفول تتعاقب، أما نحن فصرنا على مقربة من بابها الليلكى. الآن سنطرق باب الجنة، خجل فطرى وخوف مرتبك يربك أقدامنا الصاعدة على سلم وسلام، بيننا وبين بابها الذهب لحظة انتظار مشمة، من سيطرق الباب؟! بل من سيفتحه؟ أفيروز الروح أم غزالة على هودج من مرايا! بين الشروع لطرق الباب وفتحها ركض قلبى فطرق الباب، دهشتى طرقت الباب، بغداد برمتها ترفع يديها وتطرق الباب، الخيول أيضا على أهبة الاستعداد للدق على الباب، مساء الندى أيها الباب، مساء الرغيف، مساء السماء، مساء الشوارع، مساء الحرية، مساء القميص المرفرف على مقربة من قلب يرف، مساء المصابيح، والطمأنينة النادرة والإنشاد، مساء الغناء والتراتيل، مساء المآذن والنواقيس، مساء الجموع، مساء الكورال المنتظر حفيف الموسيقى يدب فى عمود الضوء، يفتح الباب ضوء من مرام شفيف يطل برصانة، امرأة من وقار تقودنا إلى باحة الصالون المسيج بالمسك، هذا هو بيتها، هذا هو مقام القديسة، ههنا تصنع قصتها وقصيدتها، ماءها وجمر لوعتها، نار حنجرتها ونور لونها، ضحكة شبابها وشهقة عشقها، قوائم كراسيها وطلاء جدرانها، سقفها هذا هو سقف البيت الغافى فى بيت التلاوات، مساء فيروزى يدعو الفجر والبهجة على طاولة واحدة، الفلوت يحمل بين شفتيه الكستناء ويتمدد قرب كرسيها، الناى نديم الخجل ينحنى على كتفها، كمنجة تائهة فى نوم مطرز من خرز النبيذ، جاز حافى القدمين يتأبطه سكسفون مذهول، الإيقاع يقرفص على بساط مزركش، قالت الورقة لقد أتت، أتت، وقع الأقدام ترن من بعيد، أتت عبر دهليز خافت النور، هاهى، فى مشيتها رقة أوفيليا وعذاب جوليت ولوعة كورديليا، فى مشيتها صلابة طاهرة ورقة عنيفة، كأنما عيونها حفلة من ضوء تنير المكان.. إش، صمتنا، ثم ترقبنا قربها وتلاوين جلستها، الكرسى يفتح ذراعيه بجسد من كهرمان، إش.. علينا أن نسكت الآن.

فجوات سكوت يبددها إلياس خورى الذى يطلق العنان لطفله المشاكس كى يشاكس ذهولنا وينفرد بتحية أشبه بمعزوفة تعزف فى الأعياد، مريم هى الوحيدة المتحررة من الارتباك باعتبارها مدمنة على حب فيروز، صارت عيونى أشبه بكاميرا تحرص حرصاً قوياً على التقاط صور للتفاصيل، إنها الضحكة، تدويرة الفم مع الضحكة، لهفة اللفتة، جلال الجلوس، صلاة الصوت، جمر الضوء فى حركة العين، بخور الترحيب، عذوبة المسامرات، عفوية وعفة، والخورى مثلى هزه المشهد، اضطربت قدماه، يداه امتدتا إلى نظارته التى أزاحها وأعادها بسرعة البرق، القهوة أنقذت ارتباكنا فبددت اضطراب اللغة، ادعينا الانشغال بالقهوة وتذرعنا بها، كادت قهوتى أن تسقط على قميصى، يا للفضيحة لو سقطت قهوتى على قميصى! من فرط دهشتى راودتنى أكثر من فكرة شيطانية، المشى مثلا بلا سبب، أو النقر على الطاولة، أو الابتسامات اللجوجة غير المبررة، أو الصراخ، لماذا لا أصرخ؟ تمنيت مثلا لو أجر الكرسى كى أقربه من كرسيها لأغوص فى عينين خبأت فى قبتيهما كل مصابيح الدنيا وصباحاتها، لماذا لا أحدثها مثلا عن العباءة والأسكنجبيل، لماذا لا أحدثها مثلا عن أمى التى حملتنى تسعاً وحملتها تسعاً من سنين مديدة؟! هل أحدثها عن القطار الذى هتك بيوتنا؟ هل أكلمها عن جمجمة الجموع الدامية، عن الكوفية أحدثها مثلا، أم الفارس الذى ذبحه بنو قومه، هل أحدثها عن عبدالله الأسدى، أخى وابن أمى الذى مات دون كفن ولا تابوت فى عراء أجرد؟ هل أحدثها عن كأس القبلة أم عن القابلة، عن الفقدان الذى يحتل بيتى، عن سورة الثبور والكرب والفرس المذبوح ساعة الصلاة؟ أأحدثها عن ابن ملجم الذى ذبح عليا، عن الوداع الأخير للعراق الغريق، عن القطارات المخبولة وعربات الحريق، عن سيف الطاغية أم عن الأم الوحيدة النائمة فى الوحشة، عن الأضرحة مثلا، أأقول لها كل ما عندى مرة واحدة ثم أهرب كسكير شرب الخمر مرة واحدة ثم مات؟!



تقرير عن تجربة حكايات قرية التوت*

زو زياوزونج**

كانت تساورنى الرغبة دائماً فى عمل مسرحى يقدم أفكارى حول تطوير المسرح الصينى الحديث بادئاً بمفهوم النص. فأنا أريد تنمية تراث الدراما الواقعية، وأن أتعلم المبادئ الجمالية للفنون التقليدية الصينية من مفهوم متقدم، وأن أعتمد نقدياً على كل مصادر المسرح التجريبى القيمة؛ بما فيها المسرح الحديث. وببساطة، أريد معرفة المزيد عن تطور فنون المسرح من خلال عملية مزج منطقى للمصادر العديدة، سواء كانت صينية أو غير صينية.

وفى شتاء عام ١٩٨٦ ، قررت استخدام ثلاث قصص متصلة لزو زياو بنج عن قرية سانجشو بينج، التى تعنى حرفياً «قرية التوت» ، كبداية لهذه التجربة. ولقد أثرت فىّ القصص تأثيراً عميقاً. فهى تعرض للحيوية والمرونة غير العاديتين لأمتنا، وتقدم تحليلاً جريئاً لمصيرها من خلال مضمون تاريخى متعمق. وفى رأيى أن أعمال زو تدعو إلى عملية إصلاح اجتماعى جذرى.

ولقد اصطحبت أهم أعضاء الفريق الإبداعى مرتين إلى منطقة الجبل التى تقع فى الشمال الغربى، حيث توجد القرية، وذلك حتى نقوم بعمل ميدانى خاص بالعرض. وأخذنا نحاول أن نصبح أكثر اقتراباً من الشخصيات

* ترجم إلى الإنجليزية ناى س. فاى، وترجمه إلى العربية وليد الحمامصى

** زو زياو زونج هو أستاذ الإخراج ورئيس الأكاديمية المركزية للمسرح فى بكين. ومن أعماله المسرحية الأخرى التى لاقت استقبالاً طيباً، ماكبث (١٩٨٠) وبير جنت (١٩٨٣). هو أيضاً مؤلف كتاب دراسات فى فن الإخراج عند زو زياو زونج الذى نشرته لين يينو بكين؛ دار نشر المسرح الصينى، ١٩٩١).

فى بيئتها الأصلية، وأن نعمـق فهمنا للقصص المكتوبة، وأن نثرى تجربتنا الحياتية وتفكيرنا. فيـما بعـد، شـرعت ـ معتمداً على المبادئ الجمالية، ومن خلال مزج مفهوم ترابطى فى الدراما ـ فى توحيد أعمال تشين زيدو وبانغ جيان، وقد قام زو زياو بنج ـ كاتب القصص الأصليه ـ بكتابة نص (حكايات قرية التوت)

والتوت هى قرية صغيرة ومنطقة جبلية فى شمال غرب الصين. ولأنها تبعد مسافة تتراوح ما بين أربع وست ساعات عن أقرب مدينة حديثة، فهى محاطة بالعديد من الجبال العالية. وهناك الأراضى الجدباء وتماثيل بوذا المعقدة على سفوح الجبال، والعربات البدائية التى تسير على عجلات خشبية لاتذكر الزائر بأرض شرسة فقط، ولكن أيضاً بثقافة حية وثرية من عصـور قديمة. ففى هذه الحفرية الحية لقرية، يتمثل المجتمع الإقطاعى المظلم والطويل، كما يتمثل قدر الفلاحين على مدى خمسة آلاف سنة. فمن ناحية، يكافح الفلاحون بعناد ضد الفقر المدقع والبيئة القاسية. ومن ناحية أخرى، فهم يعيشون بعقلية جماعية مغلقة التفكير، رجعية، إقطاعية ومتخلفة. فأجداد سكان قرية التوت هم الذين حملوا عبء تنمية الصين وإبقائها على قيد الحياة، كما وضعوا أسس حضارة هضبة الأرض الصفراء. ومع ذلك، فما زال سكان قرية التوت اليوم يعيشون فى حالة من الانعزال والجهل والفقر الشديد.

ولفترة طويلة من الزمن، كان سكان القرية يقبلون وجود عمليات الزواج التجارى المهين للآدمية على أنه أمر مبرر تماماً. فهـم موجهون بشكل كامل نحو الإخلاص القبلى؛ فكل قبيلة فى القرية هى غاية فى التفـرد والمحدودية؛ إلى درجة أن الصراعات الوحشية والقاسية تقوم كثيراً مع أعضاء القبائل الأخرى.فعلى سبيل المثال، كانت عائلة وانغ زيكى عائلة جديدة نسبياً فى القرية، ولم تكن تنتمى إلى القبيلة المسيطرة. ولهذا دمرت هذه العائلة نهائياً من قبل قبيلة لى، حيث أراد أبناء هذه القبيلة الاستيلاء على منزليهما الكهفيين المهدمين. وعادة ما يتشاجر لى جيندو بكل ما أدنى من قوة على مثل هذه المكاسب التافهة. ولكن هذه التفاهات نفسـها هى ما يحتاجه الفلاحون الفقراء ـ الذين يعانون من القذارة ـ من أجل البقاء على قيد الحياة. وحينما كنا فى الجبال، تعرفنا على عدد من الباقين على قيد الحياة من عمليات تجارة الزواج، الذين تحولت حياتهم إلى حياة بائسة؛ فقط لأن كل عائلة من عائلاتهم أخذت من خمسـمائة إلى ثمانمائة ين صينى (وهو ما يقرب من ثلاثمائة دولار أمريكى بحساب العملة فى السبعينيات) من عائلة أحد الأشخاص. كان هذا المبلغ كافياً لشراء امرأة، ولكن مع وأد ما لديها من حب ومشاعر.

◆ لقد أثبتت تجربة «حكايات قرية التوت» أن الجمـاليات والأشكال والأساليب المختلفة يمكن أن تمزج بشكل منطقى.

وتدور أحداث القصص خلال الثورة الثقافية. ففى مثل هذه القرية، فى مثل هذا الزمن وذلك الوقت، اتحدت ثلاث قوى من أجل تشويه السكان؛ وهى الإقطاعية التى تصيب بالعجز، واليسارية المتوحدة، والفقر المادى القاسى. هذه الحقائق مجتمعة أدت إلى أن يحارب الفلاحون بعضهم بعضا بطريقة عمياء، مما أدى إلى وقوع المأساة.

وفى رأيى أن رؤية الكاتب تتعدى مجرد كونها قرية جبلية صغيرة فى الشمال الغربى، فى وقت محدد؛ حيث سيطرت اليسارية. فمن خلال التركيز على عدد من الفلاحين الذين لا أهمية لهم فى الظاهر، تهدف قصص زو إلى نقد اليسارية المتعصبة والإقطاعية، وأن تساعدنا على فهم كل من تاريخنا وحاضرنا. فلقد شاركنا وما زلنا

تشارك سكان التوت في بعض السمات والعقلية الثقافية وحتى المصير. لقد كان الحب العميق لوطننا البائس الصين، هو الدافع وراء أن يقوم فريقنا المبدع باقتباس ومسرحة (حكايات قرية التوت). لقد كنا نأمل أن نجعل الناس يفكرون في العقلية الثقافية الصينية على مدى الخمسة آلاف عام الأخيرة، وأن تزيد رغبة أمتنا في تحسين الذات، كما كنت آمل أيضاً أن يعكس العرض مدى أهمية التعجيل بالإصلاح الاقتصادى الجارى في الصين.

والمسرحية تحافظ على بناء القصص الأصلية بأسلوب رسم البورتريهات الجماعية. فليس هناك خط رئيسى للقصة، ولكن هناك ثلاث حكايات متداخلة كما لوكانت ثلاث حركات موسيقية. وقد نمج المسرحية بقصص حقيقية موثقة، ولكن الكورس يقوم بسرد جزء من أحداث القصص. بالإضافة إلى ذلك، فمن خلال عملية دقيقة من المونتاج للمشاهد والفقرات المختلفة، تنجح المسرحية في الحصول على تأثير تغريبى يشبه المسرحيات الملحمية.

ويعانى كل من وانج زيكى الذى لاينتمى إلى القبيلة، وثور المزرعة، هيرليب، من المصير المأساوى نفسه؛ فكل منهما يتعرض لعملية «صيد تؤدى إلى الموت» على أيدى تجمهر مجنون. وقتل هذين المخلوقين يمثل عملية قتل ذاتى لسكان القرية وبالرغم من ذلك، فتصرفاتهم تجاه الاثنين مختلفة. فالقرويون المحيرون يشعرون بحالة من السخط والجنون وهم يقتلون الثور من أجل إطعام بعض الموظفين الطغاة، في حين يشعرون باللامبالاة وهم يضعون وانج في السجن بسبب جريمة لم يرتكبها. ومن أجل فضح الطبيعة المأساوية لهذين الحدثين المنفصلين، وإصابة المتفرج بالصدمة، فقد رتبنا المشاهد بالتسلسل التالى: يقوم الفلاحون بمهاجمة وانج، وانج يبكى عند قبر زوجه لى جيندو يصدق على عملية القبض على وانج، يقوم الفلاحون بمهمة حماية الثور، يضعون وانج في السجن، يضرب الفلاحون الثور حتى الموت. وقد كنت آمل أن تستدعى طريقة المونتاج هذه بعض التفكير التاريخى من خلال الحكايات العادية.

◆ يمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق المسرح التقليدى لعملية المزج الجمالى بين المشاعر والعقل في البحث عن مسرح أكثر قوة فلسفياً.

في معظم المشاهد يكون الحدث دراميأ مقصوداً منه أن يخلق إيحاء بالواقعية، مثلاً صراعات الشخصيات وتصرفاتها في موقف معين. ولكن هناك أيضاً بعض الأجزاء الرمزية في الإخراج، التى تخلق تأثيراً «بريختيا» فعلى سبيل المثال، حينما تباع يويوا ذات الاثنى عشر عاما، حتى تسمح بزواج أخيها المتخلف عقلياً، نراها ترتدى قناع قرد على سبيل المزاح مع أقاربها قبل مغادرتهم. وفي الحال، تتماشى هذه الأساليب والعادات الجمالية لرواد المسرح الصينى، في حين تستغل أساليب المسرح الملحمى التى تثير التفكير.

لقد علمتنى تجربتى في المسرح أنه إذا قام مخرج بريختى بكسر العلاقة المنطقية بين العاطفة والعقل، فإن العاطفة يمكن أن تهمل، مما يؤدى إلى شعور المتفرج باللامبالاة. فإذا تدخل المخرج بقسوة في توقعات المتفرج الطبيعية والمنطقية، السردى منها والعاطفى، فإنه يحبط تذوق المشاهد، مما يؤدى إلى الإقلال من متعته فلا مبالاة المشاهد لا تعوق المشاركة العاطفية فحسب ولكنها تعوق التفكير أيضاً. وينبغى علينا أن ندرس بعناية كيفية مزج المسرح الصينى التقليدى بجماليات العاطفة والتفكير. ويمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق هذا النوع من المسرح لهذا المزج في البحث عن مسرح أكثر قوة، فلسفياً. ومن خلال إخراج المسرحية، كان من آمالى أن أنبه تفكير المتفرج عن طريق جذب انتباهه وتعاطفه وتقريبهما من الشخصيات. ويتجسد المزج بين العاطفة والعقل في

أسلوب التمثيل المتبع فى المسرحية. فالعلاقات فى المسرحية بين الممثلين وأدوارهم، وبين الممثل والمشاهد، هى علاقات ديناميكية. فليس المفروض فى الممثل أن يصبح شخصية فحسب، ولكن أيضاً أن يعلق على هذه الشخصية. وأحياناً كنت أطلب من الممثل أن يندمج مع الشخصية التى يؤديها، مؤكدا ضرورة التعاطف معها. وفى أحيان أخرى كنت أطلب منه أن يتباعد عن الشخصية مؤكداً أهمية حكم الممثل على دوره. كنت أريد من الممثلين أن يكيفوا علاقاتهم المختلفة مع الجمهور وفقاً لاحتياجات المسرحية. وبالرغم من ذلك، فهدفنا الأول من بروفات المسرحية كان أن يقوم الممثل بعمله معتمداً على التجارب العاطفية. حتى فى المشاهد العرضية، مثل مشهد ضرب الثور، الذى اتبع فيه أسلوب عالٍ فى الجودة والشعرية، ومُثّل بطريقة الحركة البطيئة .. حتى فى مثل هذه المشاهد كنا نريد من الممثلين أن يظهروا مشاعر حية واضحة. كان على الممثل دائماً أن يعيش مع مشاعره الخاصة والحقيقية، سواء كان يقوم بالاندماج فى الشخصية أو يعلق عليها، سواء كان مهتماً بمصير الشخصية أو بالتفلسف والوصول إلى ما وراء حدث معين.

ولقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً حتى أقرب المسافة بين المشاهد وتجارب الشخصيات. لقد جاهدت فى أن أجعل المشاهد يواجه مشاعره الخاصة، دافعاً احتماله الحسى إلى أقصى الحدود، عن طريق مشاهد مثل: أحد الموظفين وهو يسكب كوباً من الماء المغلى على وجه لى چيندو، أحد الموظفين يركبه كما لو كان مجرد حيوان نقل، فولين المتخفف يركل زوجه الطفلة التى اشتراها بقسوة ويجردها من ملابسها جهراً حتى يستعرض ملكيته، العروس الطفلة تكافح فى الوقت نفسه بجنون وتصرخ بكل ما لديها من قوة.

ومع التركيز المتزايد فى المسرح على الرؤية الموحدة للمخرج، يكون على الممثل فى بعض الأحيان أن يفقد نفسه فى مفهوم المخرج العام، وأن يقوم مباشرة بتقديم مشاعر المخرج وميوله العامة.وفى نهاية الفصل الأول حينما تساعد كايفانغ حبيبها يبوا الذى كان قد أصيب لتوه بكسر فى قدمه من جراء احتكاكه بمجموعة من الرعاع، نراها تودعه مع بقية حاصدى المحصول المهاجرين، غالباً وداعاً لن يعقبه لقاء ثان. ولقد طلبت من الممثلة أن تتحرك من موقف خاص إلى حالة أوسع من التفكير؛ فهى لاتدعو من أجل يبوا فقط، ولكن من أجل كل المزارعين الصينين المكافحين، وهى تتأمل مصيرهم الجماعى القاسى. لقد حاولت دائماً أن أثير هذا النوع من التفكير العقلانى المدفوع بالعاطفة؛ فأنا أتوق إلى إعطاء المتفرج كلا من الإثارة العاطفية والتفكير العقلانى فى وقت واحد.

◆ من خلال فهم المشهد شعرت بأنه ليس مشهداً خاصاً بامرأة واحدة تتعرى، ولكنه يمثل عدداً لا حصر له من النساء الصينيات اللاتى أدى الجهل الإقطاعى إلى تحطيمهن وإهانتهن بوحشية.

ومن خلال مزج العاطفة والعقل فى هذه المسرحية، فإن أسلوبىّ بناء الإيهام وكسره يعملان بشكل دائم معاً، وغالباً مايتبادلان الأماكن والأدوار.

وهناك العديد من مؤثرات كسر الوهم فى الدراما الصينية التقليدية المغناة. ولكن حينما يُكْسَر الوهم بالواقع يُبنَى مكانه الوهم بالشعرية، مما يؤدى إلى تنبيه خيال المشاهد. و(حكايات قرية التوت) هى دراما مستحدثة، ولكن فى المشاهد الرئيسية القليلة حاولت أيضاً أن أستخدم تقنيات كسر الوهم الواقعى فى، حين كنت أبنى الوهم الشعرى حتى أحفز تداعيات إبداعية فى ذهن المشاهد. إننى أهدف إلى تقديم حقيقة ذاتية وليست موضوعية. وأسمى هذه النوعية من الوهم بـ «الصور الشعرية».

وفى مشاهد كايفانج وبيوا المحبين اللذين ينتميان إلى قبيلتين مختلفتين، استخدمنا رقصة رمزية عن «صيد روحين»، بدلاً من تمثيل مشهد واقعى من العصور الوسطى عن عذاب الخاطفين الصغيرين، الجسدى والعاطفى. وبشكل عام، فأنا أهدف من خلال الصور الشعرية إلى إثارة المتفرج من ناحيتى التفكير الفلسفى والتذوق الجمالى.ومن ناحية أخرى، يجب أن يتماشى ذلك والاتجاهات الجمالية للفنون الشعبية والتقليدية الصينية، حتى يستطيع رواد المسرح ذوى الخلفية التعليمية المتوسطة الشعور بالانفعال مع الإيقاعات الجمالية بواسطة الصور التى أخلقها.

ويعتبر مشهد ضرب الثور حتى الموت قمة تصاعد أحداث المسرحية منطقياً وعاطفياً. فقد قررنا خلق مشهد غير موحٍ بالوهم ونحن نكتب النص. وبعد تجربة الكثير من الطرق، استقر رأينا على رقصة شعبية لأسد ـ فى حين يقوم شخصان بدور الثور الذى يقترب شكله وزينته وحركته من الأساليب الشعبية قدر الإمكان. وبشكل شامل، فقد قام مصممو الرقصات زاد تشا تجرد، ما لينج، وزين زياو شان ومصمم الملابس هودو كيدى ومنفذ الإضاءة مو باياسو ومساعدوه وكل الممثلين، بخلق صورة شعرية ومأساوية فى مشهد «صيد الثور».

ومن خلال بحث عن أسلوب ونكهة الفنون الشعبية الصينية، جاهدنا أيضاً فى مزجها ببعض العناصر من الفنون الغربية. ولقد قامت الموسيقى (التى وضعها جوننج وجاىنج هو تجشنج) بعملية صهر بعض الإيقاعات الحديثة فى الأرقام الشعبية، عن طريق وضعها فى مواقع ريفية. ولقد استطاع مصمم الرقصات أن يجعل إحدى الرقصات الشعبية الصينية تعج بإيقاعات الرقص الحديث المرح.

لقد حاول مخرجو المسرح الصينيون فى السنوات الأخيرة أن يؤكدوا حساسيتهم الفردية ورؤاهم الخاصة ـ انطباعاتهم الشخصية وتأثيرهم على الحياة، تفسيرهم للنصوص، وآراءهم الفلسفية ـ بهدف إظهار ذلك بشكل مباشر على المسرح. والصورة المسرحية الناجحة هى صورة غالباً ما تكون سيريالية ورمزية، بدلاً من كونها صراعا دراميا مكرراً أو تمثيلاً واقعياً. وفى رأيى أن أسلوب العرض يجب أن يعبر عن فلسفة واضحة المعالم؛ إذ دون هذه الفلسفة يصبح أسلوباً مائعاً وفارغاً، وعلى الأسلوب أيضاً أن يكون ثرياً بالخيال الشعرى، الذى دونه يصبح مجرد تمثيل بيانى لآراء مخرج معين.



- لقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً لأقرب المسافة بين المتفرج وتجارب الشخصيات.

إن المنظر الذى يعرى فيه فولين زوجه كينجنو أمام الناس هو مشهد يصيب بالصدمة، ويوحى بالإثارة. ومن خلال فهمى المشهد، أدركت أنه لايعبر عن امرأة واحدة تتعرى، ولكنه يمثل عدداً لاحصر له من النساء الصينيات اللاتى حطمهن الجهل الإقطاعى الذى ساد آلاف السنوات وأهانهن بقسوة كانت رؤيتى تتركز على كينجنو التى تريد أن تصبح أماً ولكنها لاتستطيع ذلك، وهى ترقد بلا أمل على الأرض الصفراء، موضع ميلاد الحضارة الصينية، ترتكز؟ على جسدها العارى الذى يشبه الرخام. بعد ذلك حاولت أن أجد صورة رمزية لإخراج ما فى قلبى من حسرة، صورة تساعد على ترجمة ثقل التاريخ إلى شئ محسوس. لهذا، فحينما يلوح فولين بملابس زوجه الداخلية ويصرخ فى وجه الفلاحين، نرى هؤلاء الفلاحين يتحولون إلى ضمير قرية التوت لكونهم شهوداً على تاريخ الصين المأساوى. إننا نراهم يقفون فى خط منحنٍ بشكل متناسق، فى حين يبدأ غناء الكورس الخفيض فى الظهور. وحينما تعرت الزوج يظهر تمثال قديم من الحجر الأبيض لامرأة. وهنا تتقدم كايفانج، وهى ضحية

أخرى من ضحايا الإقطاع، من التمثال، مقدمة له منديلاً أصفر اللون. فى هذه اللحظة كان قلبى يقول: «أيها الناس! اخفضوا رءوسكم وانظروا إلى أصول أمتنا ـ الأم والأرض». ومع انخفاض الأضواء، يتحرك الأشخاص الراكمون على الأرض كما لو كانوا يتحركون نحو اللانهائية، فى حين تبدأ خشبة المسرح الدائرية فى الدوران. ولقد كنت أرمى إلى أن يتسع مفهوم المتفرج عن المسرحية على النحو نفسه.

إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لاتنطلقان ببساطة من ترتيبات المخرج العشوائية؛ إنهما يفهمان بالتدريج وينموان من خلال تصرفات الشخصيات، العلاقات والصراعات فيما بينها. فهناك عملية انتقال من النثر إلى الشعر. فعلى سبيل المثال، قبل مشهد ضرب الثور، نرى مشهداً آخر يحاول فيه أحد الفلاحين المهتمين بالثور أن يحميه. إنه يعامل الثور بحنان كما لو كان ابنه. ولذلك، فنحن نراه لايسمح لأى شخص بأن يسئ معاملة الثور كانت هذه إحدى القطع النثرية، أما الثور فنحن نراه من خلال قناع مزين زينة شعبية، يقوم اثنان من الممثلين بحمله. ويلى هذا المشهد مشهد آخر نرى فيه وانج زيكى وهو يساق إلى السجن .. إلخ. فهذه المشاهد تؤهب المتفرج أسلوبياً وجمالياً لتصاعد الأحداث الفلسفى والشعرى.

لقد صعد مصمم الديكور ليوبوان شنج معنا إلى هضبة الأرض الصفراء. ولذلك، فقد نمت لديه الرؤية الشعرية فيما يختص بمكان الأحداث؛ لهذا فقد صمم خشبة المسرح على شكل خشبة مائلة دوارة يبلغ قطرها خمسة عشر متراً ـ ترمز إلى هضبة الأرض الصفراء القديمة ـ يعلوها عدد من الحجرات الكهفية وحظيرة، صممت جميعاً بواقعية شديدة التركيز. وتدور المشاهد النثرية بشكل رئيسى فى أماكن واقعية، فى حين يقدم الكورس أحداث المشاهد الشعرية ـ التى تقوم بعملية تقطير فلسفى لمصير الإنسانية ـ واقفين على الأرض الصفراء الشاسعة والرمزية. ولا يمثل دوران الخشبة تغييراً على المستوى المادى فقط، ولكنه يشير إلى تغييرات ما بين المجالين المادى والسيكولوجى، تغييرات ما بين السرد النثرى والإلقاء الشعرى أما بين المحاكاة والعرض. ولقد كوننا عدداً من الصور الجذابة معتمدين على هذه التغييرات، وعن طريق هذه الصور حاولنا توصيل فلسفتنا إلى المتفرج.

إننى أؤمن بضرورة زيادة الأشكال المسرحية. فالموسيقى والرقص والسينما وغيرها من الأنواع الفنية تثرى فنون المسرح، وتجعل من المظهر الجديد للمسرح وطرق تطويره مجالات لاحد لها. ولكن، وبالرغم من ذلك، فالمسرح سيعتمد دائماً على خصائصه الأساسية النابعة من داخله ـ الحدث والصراع ووجود المتفرج ـ وعلى مصدر جاذبيته، وهو الشخصيات الحقيقية النابضة بالحياة فيما يختص بالإخراج. فالإبداع الحى للممثل ما زال المصدرالرئيسى الذى يجذب المتفرج بالرغم من تزايد أهمية الرؤية الفنية الفردية للمخرج وارتقاء الفنون الخاصة بتصميم الخشبة. ومعتمدين على هذا النوع من الإدراك، بدأنا ـ فريق العمل ـ فى تنفيذ نص (حكايات قرية التوت) مع الممثلين.

> إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لاينبعان فقط من الترتيبات العشوائية لمخرج ما. فهناك عملية تحول من النثر إلى الشعر.

ولقد أمضى ممثلون ـ وهم جميعاً طلبة فى برنامج متخصص للعمل مع الممثلين ذوى الخبرة فى أكاديمية بكين المركزية للدراما ـ وقتاً طويلاً فى التحضير لهذا العرض. فقد قاموا بتمثيل عدد كبير من الأجزاء القصيرة بعد عودتنا من منطقة الجبل فى الشمال الغربى، معتمدين على ملاحظاتهم الدقيقة لسكان هذه المنطقة. وفى المرحلة التالية، كانوا يقومون بتمثيل أجزاء تعتمد على شخصيات المسرحية. فقد طلبت من الممثلين أن يقتربوا من شخصيات المسرحية بالدرجة التى تمكنهم من ربط هذه الشخصيات بشخصيات أخرى حقيقية رأوها فى القرية. فأنا أعتقد أن قدرة الممثل على بدء البروفات تأتى بعد قدرته على تصور تصرفات الشخصية وأحاسيسها فى أى

موقف ممكن. وذلك هو السبب فى أن الممثلين، حتى أولئك الذين لم تتعد أدوارهم عدداً من الأسطر، قد رسموا بشكل غاية فى الصدق والحيوية. فالكثير من اللحظات التى بهرت المتفرج فى العرض كان من وحى إبداع الممثلين.

ومن ناحية أخرى، لم نكن نريد أن يسكب الممثلون كل مالديهم من مشاعر مسافة على المسرح. فكثيراً ما طلبت منهم أن يعبروا عن ميولهم تجاه الشخصيات، سواء بشكل مباشر أو متضمن. وعلى سبيل المثال، فنحن نرى لى چيندو يبكى بصوت عال ثلاث مرات فى المسرحية. فى المرة الأولى يذرف دموعاً مصطنعة بهدف التأثير على الموظف وحماية مصالح قريته، هنا يسود الممثل الذى يقوم بالدور شعور بالإعجاب بمهارة الفلاح. وعندما يبكى لى لاستدرار عطف الفلاحين بعد أن تخلت عنه ابنته كايفانج بسبب طرقه المستبدة فى التعامل، يكون على الممثل أن يقوم بتوضيح شعور لى للمتفرج، وهو شعور بعدم الخجل يصيب بالغثيان. والمرة الثالثة التى يبكى فيها لى هى حينما يحاول أن يرغم ابنته على قبول الزواج الذى قام هو بالترتيب له. فى هذه اللحظة، يدور حوار داخلى فى ذهن الممثل مضمونه: انظروا! لقد تحول لى إلى ذئب يأكل الأغنام! فالممثل يرسم الشخصية بشكل مقنع فى كل تفاصيله، فى الوقت ذاته الذى يقوم فيه بتوصيل هذه الرسائل الاجتماعية «الموضوعية»

إن مثل هذه التصميمات الإخراجية المتميزة - «الإمساك بالزانيين»، «تعرية فولين كينجنو» و«ضرب الثور حتى الموت» - تنجح فقط حينما يساندها أداء قوى للممثل، الذى بعدم حضوره تفشل الأساليب والصور الإخراجية فى أداء وظيفتها.

وبصراحة، لايمكننى أن أوضح الكثير فيما يختص بتشكيل مفهوم (حكايات قرية التوت). ففى فترة التحضير للتجربة كثيراً ما جلست أمام نموذج تصميم المكان فى ساعات متأخرة من الليل، أستمع مراراً وتكراراً إلى القطع الموسيقية التى تكون قد وضعت لتوها. وإذا سأل أحد عن كيفية إدراك هذه الأشياء، فردّى يكون فقط أنها ظهرت حينما اندمجت الفنون المرئية مع الصور السمعية الحياتية مع الأدب، وغير ذلك من الفنون الشقيقة التى تفاعلت مع بعضها وبعض من خلال عاطفتى الشعرية تجاه الحياة.وحينما أتأمل هذه التجربة الآن، أجد أننى أؤمن بشدة بأن الحياة تولّد الإبداع الفنى، سواء أكان هذا الفن يتتبع الواقع أم يتتبع الأفكار، سواء أكان ملموساً أم مجرداً، سواء أكان يقوم على المحاكاة أم العرض.

إننى أتوق إلى مزج بعض الأفكار الفنية الجديدة وغير المألوفة، وكذلك المبادئ المسرحية، بجماليات الفنون التقليدية الصينية، بالرؤى الجمالية لرواد المسرح الصينى. وحتى نصل إلى التمازج وليس فقط تراكم أفكار جديدة، فعلينا أن نهضم الأفكار «الغربية» تماماً، ثم بعد ذلك نحولها إلى إبداعاتنا الخاصة. إننى أدرك سحر العروض التجريبية الخالصة وقيمتها. ومن ناحية أخرى، فقد أثبتت (حكايات قرية التوت) أن الجماليات والأشكال والأساليب العديدة يمكن أن تمتزج بشكل منطقى. إن مثل هذا التمازج سيأخذ أشكالاً عدة، وينتج الكثير من الأعمال المسرحية المشرقة.



المسرح ملاذى الوحيد

سمير عبد الباقى *

تتملكنى كلما اقتربت من المسرح، ودفعنى جنونى للكتابة المسرحية، عدة أفكار أو قل «تخاريف» إن شئت. وتكاد تتلبّسنى أو تلمسنى لمس الجن والعفاريت للبشر فى العقيدة الشعبية، فتلون على الفور كل فكرة مسرحية تلوح لى أو تغرينى. ومن هذه «الأفكار / التخاريف» واحدة محورية أكاد أوقن يقينا جليا (بحقيقتها) تقول: «إن التاريخ الإنسانى مضحك لدرجة الموت، ومؤلم وكاذب بصورة كوميدية تثير الدهشة حتى البكاء!!».

وفكرة أخرى أقل تمحورا تؤكد لى «أن كل ما يحدث الآن قد حدث من قبل، فى مكان ما وبصورة ما تكاد لشدة الاختلاف أن تتشابه فتشتبه علينا نحن المساكين المضروبين بالفن وبالكتابة»!

وكلما قرأت كتابا فى التاريخ أو أبحرت فى أحد كتب التراث، رسميا كان أو شعبيا، يتأكد لدى هذا المعنى، أو أجدنى أبحث، فى ثنايا الأحداث والحوادث، وفى سلوك الشخصيات وتصرفات الأقدار، عما يؤكده لى. فالإنسان العادى الذى لا تذكره تلك الكتب إلا مجهلا أو مجموعا مكتلا فى غوغاء أو دهماء أو حرافيش، تعرض منذ فجر التاريخ - ولا يزال - لعمليات طحن عظام دائمة، وغسيل دماغ متواصل بالأكاذيب الباردة أو الساخنة التى يتقنها السادة. وكانت غفلته المتوارثة، وطيبته البلهاء، وحاجاته المحرمة دائما، وجوعه الروحى والجسدى، وقهره المادى والمعنوى، هى المشهيات الدائمة على موائد السادة من أباطرة وقياصرة وكهان ومشايخ وقادة مستبدين، أبطالا أو متبطلين.

---

* شاعر وكاتب مسرحى مصرى.

ويخيل إلى دائما عندما أطالع سيرة إنسان فى أى زمان أو مكان، وعلى أى أرض كان، أن «القراءة والكتابة» كانت أكبر نقمة أصابت البشرية بقدر ما نحن نعتبرها نعمة ونورا، وأنها كانت السلاح الأكثر تأثيراً وتدميرا فى التضليل والخداع، وأداة للغدر والقتل أكثر مما كانت أداة للتنوير والتفسير والتطوير، لكثرة ما أبدعته من تبرير وتحوير وتزوير. ولذا، يكاد يكون همـا دائمـا ومقلقـا لى ذلك الدور المزرى الذى ارتكبه ويرتكبه من فازوا وحازوا معرفة القراءة والكتابة، فامتلك رقابهم وملكهم «الجهال» وسلطوهم وسخروهم لطحن عظام وعقول البشر العاديين البسطاء.

ومع ذلك، فأنا لا أزدرى التراث كله، وكذلك لا أقدسه كله، مثلما كتبت يوما على ظهر غلاف مسرحيتى المنحوسة (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال).

ولكننى مثقل بمخلفات أجدادى المتخلفين القساة، آكلى اللحم النيئ وصانعى الفؤوس والسفن ومبدعى تماثيل النساء العاريات وحكايات الثعالب الضاحكة.

ولذا، لا أكتب شعراً.. ولكنى أتنفس.

ولا أكتب مسرحا «شعبيا» !! ولا أحلم ببعث لن يكون.

ولكننى أحاول الاعتذار عن الدور الذى قام به جنس من الذين عرفوا الكتابة والقراءة؛ لأننى متعب أحاول التخفيف من أحمال المتعبين، منكود بهوايتى الفنية ، مكبل لزمر المناكيد والعبيد والحالمين، أطمع فى ضحكة من القلب تزلزل ركام البكاء المقهور، ودمعة من أعماق النفس تبدد ظلمة القهر المحزن، وآهة من أعماق الروح والقلب تطفئ نيران الغل التى تزكيها رياح الغباء.



ومن هنا، كان عشقى المسرح ورعبى منه.

كان شغفى بألاعيبه وخداعه، ووهمه وصراحته، نبله وخسته، قسوته وسموه، ذلك لأن العشق الأول والهم الأكبر هو الإنسان، العادى والبسيط. وهو ما يغرينى بمحاولة إعادة صياغة أفكار حكاياته المعجزة وقصصه الملغزة، لتهضمها معدة المعاصرين ممن أفسدتهم الشاشات الصغيرة والكبيرة، وأصابتهم بالعمى «الحيثى» والغباء الآلى الحديث، فى محاولة ساذجة ـ ولكـــن نبيلة ـ لإعطائها مبررا جديدا للخلود فى حب الخدعة الكبرى المتجددة أبدا، حول الأمل والحلم بالعدالة.

كذلك أحاول فيما كتبت، وحاولت، أن ألبس أحداثا عصرية ثياباً تاريخية شفافة.. لا هربا من محاذير الأمن والرقابة، أو هروبا من موبقات السياسة أو طلبا للكياسة، ولكن لأن الواقع الحى المعيش أصبح للقريب منه عديم الإثارة بقدر ما هو مفجر للغضب والحزن، وغير قادر على إثارة الدهشة المحركة للفن، بقدر ما هو مثير للقلق والقرف. ولم يكن الغضب ولا القرف إلا عوامل مساعدة ضعيفة الإلهام، لا تنتج إلا الميلودراما. ومن هنا، كيف كان ممكنا أن أتناول حادث مقتل زعيم المنصة إلا من خلال تركيبة مسرحيتى (إقرا الفاتحة للسلطان!) التى قدمت أول مرة باسم (الغورى يبنى الهرم الأكبر). ورغم تأثرى الكبير فى «الفورم» بما صنعه ماكس فريش فى مسرحيته الملهمة الكاسحة (سور الصين)، التى تملكتنى منذ قمنا بتدريبات عليها من خلال جماعة الدراما الشهيرة صاحبة (فى حب مصر) وأسند لى مخرجها الفذ (صلاح) دور هوانج تى، فإننى كنت خاضعا تماما لما يفور فى قلبى وعقلى حيال الهتيال أى «غورى» فى أى عصر. وذلك بالرغم من اعتراض البعض، لأن الغورى كان المملوك

الوحيد الذى مات فى معركة ضد الغزاة! ولكن من أدرانا.. مع بعض التدقيق فى التفاصيل والتحقيق فى كتابات تلك الفترة، خاصة ما أورده (الشيخ الرمال / ابن زنبل) حول واقعة الغورى وسليم القمانى، يمكنك أن توقن أن أكاذيب الولاة واحدة، ولا يفوقها فى الصدق إلا أكاذيب الرواة، لدرجة تطابق الصورتين لحد السخافة!

وكيف كان يكتب مثلى بكل مشاعر الإحباط والغضب و قلة الحيلة، والحوادث تصفع الشعر على القفا، سواء فى التقارير التى لفقت قضية «انتفاضة الحرامية» لتلقى بالشاعر فى الزنزانة، بينما فى أرباض «قصر المنتزه»، على شاطئ البحر السعيد، مربض بوسيدن وحمام كليوبطره وحضن صندوق إيزوريس الحنون.. ليلة زفاف الابنة الغالية لغورى آخر، أوسندباد لم يركب البحر يوما، ويخشى مسيل الماء فى الحمام لابن المقاول أو الشهبندر أو الوالى المدلل، إلا أن تكون تلك السهرة الضاحكة لقتل السندباد الحمال الذى خدعته حكايات سميه البحرى، فاعتنق قيمها السامية حتى القتل، وآمن بصدق وسمو الرسالة الخالدة لراوى الحكايات متقن القراءة والكتابة، ليصبح الوحيد الذى يستحق القتل!

من هنا، أؤمن بأن التراث معاصر جدا، بقدر ما هو متخلف جدا، بالدرجة نفسها. فذلك يتوقف على همومك أنت، أحلامك أنت، إحباطاتك المتخلفة والمعاصرة أيضا.

إن هذه المسألة لا تصلح لها الأحكام العامة. ولذا، فهى تجربة فى كل مرة، وميدان للمغامرة والتجريب على الدوام؛ فعلاقة الفنان بالتراث مثل بصمة الإصبع؛ لن يشاركه فيها فنان آخر؛ فالهم الذى يثقل قلبه سيكون خاصا به جدا،كلما كان هما عاما وعلى الدرجة نفسها.

ولذلك، أبدو كاتباً صعبا يهرب المخرجون من نصوصه ومن التعامل معه، لأننى لا أسمح بانتهاك مؤلفاتى؛ فصدقها أو كذبها سيحطان فوق رأسى وحدى، ولن يبرر الإخراج أى ذنب أو جريمة ارتكبتهاكتابتى. ويزيدنى تمسكا بهذا العيب والإصرار عليه، أن «الموضة» السائدة بين مخرجينا الشبان خاصة (وهو ماينطلق حتى على الذين بلغوا الخمسين) تحت وهم (تأليف) العرض المسرحى يجترئون على أحلام المؤلف وأوهامه، ويسمحون لأنفسهم (بالتأليف) الفورى والانطباعى - إن صح هذا التعبير - بدلا من الانشغال بشحذ أدواتهم الإخراجية، وتوسيع آفاق إبداعهم البصرى والحركى والسمعى، خدمة للفكرة التى وقعت فى أيديهم بعد أن عذبت المؤلف شهورا أو سنوات.

أؤمن بتعاون وتفاهم ضرورى بين الكاتب والمخرج، عالمين يصطدمان ويصطرعان، والصراع لا ينفى التفاهم بل يدعمه، والخلاف لا يوهن العمل المشترك ولكن يؤكده.. هذا هو المسرح!!

لكننا الآن نسير فى حقل ألغام. فالوضوح الفكرى أصبح لعنة وذنبا لايغتفر، والمشى على الصراط المستقيم مغامرة «عبيطة»، لا يقدر على تبعاتها سوى من خفت موازينه.

وكيف يمكنك اكتشاف الصدق تحت أقنعة النفاق والمداهنة والخبث والغباء؛ اللزوجة أصبحت الوسط والإطار للعلاقات البشرية، وبالتالى بل أكثر للعلاقات الفنية والمسرحية، بفضل سيادة الكلمات وشلل الفعل، وتضخم الشخصيات المزيفة غير الفاعلة! والفعل هو صنو المسرح وعموده الفقرى!

فى سن السابعة، صعدت إلى خشبة المسرح الفقيرة فى فناء مدرسة «الجمالية» الابتدائية، وهى قرية مجاورة إذ لم يكن فى «ميت سليل» مدرسة ابتدائية بعد، وسط احتفالية رائعة شاركت فيها القرية كلها، بل كثيرون من

القرى المجاورة، حيث يسير الموكب يزينه أطفال الكشافة والقسم المخصوص ثم المداحون والغوازى، وعربات الكارو كل منها تحمل أهل حرفة أو صنعة من نجارين وترزية ومبيضى نحاس وحدادين وبنائين، كل يمارس صنعته فوق العربة، وحبال تحمل عميانا يقرأون فى صحف مقلوبة، وحاو يمارس ألعابه السحرية، ورواكب حمير بالمندار، ومسحراتية، والناس كلهم مشاركون ضاحكون، كان احتفالا بالمولد الشريف. ووسط البهجة العامة والأعلام والألوان والطرابيش، انتهى الموكب إلى فناء المدرسة؛ حيث احتشد المئات فى الفناء والمئات فوق أسطح المنازل، ألوان وعمم ورايات وزغاريد. وكانت قريش على خلاف شديد حول من يحمل الحجر الأسود ليضعه فى مكانه عند إعادة بناء الكعبة، ويشتد الخلاف وتجرد السيوف، إلى أن يصيح أحدهم:

«ـ ها هو الأمين؟!...».

وأدخل أنا فى جلبابى الأبيض الجديد الذى صنعته أمى خصيصا لهذه المناسبة، وترتفع الزغاريد من عشرات الأفواه، وتطير بالونات وترفرف أعلام، وأقول أنا فى ثبات وثقة:

« ـ إيتونى بثوب!!....».

وأحمل الحجر لأضعه بالثوب ثم أشير إليهم:

« ـ ليأخذ كل منكم بطرف..!».

باللروعة التى يخلقها المسرح. كانت دموع النسوة تسيل وهن يزغردن، وأنا فى حالة من الوجد خفيفا، أخرج مخلفا ورائى دويا من التصفيق والفرح والدموع.

هل يمكن لامرئ أن ينسى مثل هذا الموقف، أو أن يعيش دون أن تنغص ذكراه عليه حياته، فيحاول استعادته جاهدا.. كشف ذلك السر الخفى وراء ذلك الستار الغامض الذى يعيد صياغة العالم فى صورة أزهى وأبهى وأكثر تأثيرا.

وفى بدايات الخمسينيات قاد حسين عبد ربه جماعة الطلبة فى قريتنا عبر أشواك وأحلام هذا الطريق. وكنت فى العاشرة. وكان هو يقوم بكتابة مسرحيات وإخراجها فى الوقت نفسه. قريتنا التى عرفت بين القرى بأعلى نسبة لتعليم الأبناء تموج بالطلبة، ونادينا محط أنظار الجميع، وفريق الكرة فيه منتصر وله أنصار. ونبتت فكرة فريق التمثيل. وفى كل إجازة صيفية كنا نقدم مسرحية. (الضحيه البريئة) قمت فيها بأداء صوت الضحية التى قتلت غدراً إذ تتجسد لخطيبها وابن عمها المحامى تطالبه بتبرئة ساحتها من العار... وتنساب دموع أبى تأثرا فيوقف معارضته للمشاركة فى هذا «الهلس»، ويصبح اسمى على كل الألسنة (أنا بريئة!!). كان الصغار يعايروننى به.. لكننى لم أكن أغضب بل كنت أحبه وأتمنى من الجميع أن يتفوهوا به بدلا من اسمى!

وبعدها قدمنا (نور الإيمان!!) ثم (أرض المعركة!!). وكنا نصنع مسرحنا من أعواد الخشب (الفلارى) التى تستخدم فى تسقيف المنازل، مرصوصة فوق براميل الزيت، ونصنع ستائر من ملاءات السرير، وعلى الأرض والأسطح مكان للجميع، فى ساحة الجرن أو ساحة «أبو السرايات»، أو فى فناء المدرسة عندما صار لبلدتنا مدرسة ابتدائية بعد طه حسين!!..

أبدا لم ولن ينسى جيلى عروض المسرح العالمى فى الأوبرا والأزبكية، والقروش الخمسة لتذكرة أعلى التياترو حيث نعايش (أنتيجونا) و(سلطان الظلام) و(زواج فيجارو) و(الصفقة) و(الناس اللى تحت)... عالم جديد ورائع،

متنوع وغني. كان الطموح الثقافي أكبر من الإمكانات ولكنه كان مؤثرا. وأعتقد جازما أن كل ما شهدته الحقب والعقود التالية من نجاح وإخفاقات، من طموح وإحباط، كان من طرح تلك المرحلة التي لم تحظ باهتمام أحد، وطغت عليها ديماجوجية الستينيات!!

في أواخر الستينيات لم تستطع القمم والرموز الثقافية الضخمة التي تصدرت الصورة وتربعت على «الكراسي الثقافية» أن تمنع الهزيمة المحتمة أو المقدرة. ولم يكن للسطح التقدمي البراق أن يمنع أمطار الارتداد ولا أن يوقف تحولات البنية التحتية للمجتمع المرهق لاستقبال العصر الجديد. ولاعجب حينئذ أن ينافح الأبطال القدامى، وأن يستميتوا في الدفاع عن مواقعهم الثقافية المتميزة التي كان مقدرا أن يزيحها ويزيحهم عنها بالفعل طوفان السوق الكاسح ورجاله الشطار. ولاغرو أن يتعمدوا بفتاته التقليل من قيمة أي إبداع جديد أو شاب لم يمر من خلال «مصافيهم»، وأن يتعالوا على الذين تخلفوا بعيدا عن وصايتهم أو في مواجهتهم في بوتقة الصراع المحتدم، وهم عرايا الظهور أمام سياط القاهرين ومبرريهم، مجردين من بريق النجومية وطنطنة الشهرة وأمان السلطة. ولامناص أن يصوروا بكل لجاجة حقبة الستينيات المسرحية والثقافية كفردوس مفقود، ذلك أنهم كانوا ملائكته وسدنته وحراسه. ورغم هروب الكثيرين منهم إلى خارج الوطن، عندما انتقل صولجان الحظوة إلى آخرين، بحثا عن راحة البال أو المال، أو سوء المآل، في أحضان رحم آخر أو أوهام أخرى.

ورغم توقف الكثيرين منهم عن الإبداع، حتى على المستوى القديم، ناهيك عن عجز في القدرة على تجاوزه بسبب فقدان الرؤية أو الهوية، أو فقدان الاتزان، أو الشيخوخة، ورغم صمت البعض منهم تعففا في بعض الحالات أو تأففا في حالات أخرى، أو موت بعضهم غما وهما.. رغم ذلك، فما زال الكثيرون منهم يحلمون برجعة لذلك الفردوس لن تكون؛ لأنهم لايريدون رؤية ما جرى وما كان ولايحسون باختلاف الزمان بعد انفلات الزمام، وانطلاق الكل من الحملان أو الذؤبان؛ إذ صار الصراع على المكشوف طبقيا وفكريا، وعليك ـ إن أردت يا من تريد الاحتفاظ ببقايا الجذوة في قلبك ـ أن تنزل أرضه دون «تمحيك أو تلكيك»، دون سند أو صكوك أمان.

كنت قد كتبت للعرائس وللأطفال منذ عام ١٩٦٦ (حكاية سقا)، ولكن المسرحية الأولى التي كانت تعكس موقفي المؤرق والمقلق ممن تعلموا القراءة والكتابة والموقف معهم وبهم مع السلطة، وإيماني بأنه لاسبيل سوى تحسس وتلمس سمات الفرجة الشعبية لإقناع جمهور لايعتبر المسرح جزءا من تكوينه الثقافي بمعناه الغربي ولكنه مارس طقس الاجتماع المرح والحزين في الموالد والأفراح والأحزان أيضا.. كانت تجربتي الأولى في مسرحية (سعدون/ أو سيرة شحاته سي اليزل) المستوحاة من رواية سرفانتس (دون كيشوت)، تروى فيها مجموعة من الرواة والشعراء الجوالين حكاية شحاته وتابعه سعدون الفلاح وخوضهما معارك وهمية وحقيقية مع مؤسسات عصره العثماني الحاكمة، متوهما أنه الفارس الشعبي سيف بن ذي يزن، إلى أن يجد نفسه في مواجهة حقيقية مع الوالي العثماني، ويتحول هو نفسه على لسان الرواة الشعبيين إلى أسطورة تهدد أمن السلطان فيضطر لاغتياله.

وأفراد الفرقة قليلو العدد هم الذين يقومون بتمثيل كل الأدوار وبالغناء والحكي، حسب ما يراه رئيسهم المخرج الذي عليه أن يتصرف بكل حرية حسب مقتضيات المكان، وهذا أيضا ما يجرى بالنسبة إلى تقديم مسرحية (الليلة فنطزية) التي تحكي حكاية فرقة مسرحية شعبية جوالة، تحلم بالاستقرار بجوار محطة سكة حديد جديدة تقام أمام قرية مجهولة منسية ترى في المحطة حلما لنقلها إلى القرن العشرين. ولكن الفرقة الشعبية تصدم بالسلطات المحلية المتمثلة في المخبرين وعمدة القرية والخفراء. وتضطر الفرقة إلى تشخيص إحدى الحكايات التي تدور حول علاقة السلاطين بالفلاحين والسلطة بالمثقفين، من خلال الحكاية الشعبية الساخرة عن السلطان والحشاش؛

لتشفى غليلها منهم ولتحقق حلما خابيا بالحرية لليلة واحدة. وإن كانت مسرحية (الغورى يبنى الهرم الأكبر) أو (إقرا الفاتحة للسلطان) التى قمت فيها بتمثيل دور السلطان الغورى عندما قدمتها الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية منذ ثلاث سنوات، تختلف من حيث عدم استخدامها الحكاية الشعبية والفرجة الشعبية؛ إذ تستخدم التاريخ؛ التاريخ فى إطاره الأسطورى لا الواقعى، كما سبق وشرحت. فالسلطان الغورى هو سلطان خاص بالمسرحية، والأحداث التاريخية ليست تماما كما وقعت فى التاريخ، إنما هى تعكس رواية شعبية للملوك والحكام المصريين والعرب الذين يستدعيهم (الغورى) إلى قصره ليشهدوا حفل انتصاره على البرتغاليين (التاريخ يؤكد هزيمته!!) والانتهاء من بناء الهرم الأكبر (بناه خوفو قبل ذلك بأربعة آلاف سنة)، ولكن المؤلف مع ذلك يلجأ إلى العرض المفتوح والشكل الاحتفالى، ولذلك لم يكن غريبا أن تقدم المسرحية فى ساحة من الساحات الأثرية (وكالة الغورى بالقاهرة القديمة ـ الأزهر)...

أما (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال)، فهى مختلفة، فلم تقدمها فرقة شعبية من أهل السامر الشعبى أو فرقة متجولة، وإنما تقدمها فرقة (محترمة) من فرق الدولة، أو من فرق المسرح الرسمى، تحاول أن تقدم سهرة ضاحكة للتخفيف من عناء الحاضرين وقسوة الحياة. وتبدأ المسرحية بالمخرج يؤكد التزامه بذلك. لكن الأمور تسير على غير ما يهواه وعلى غير ما خططه؛ إذ يرفض أحد رجال الفرقة، وهو «النكدى»، أن يخدع الجمهور بتقديم عالم ساحر غير واقعى رومانسى، ويطلب أن تقدم قصة السندباد والحمال (الكادح) بدلا من تقديم قصة حب ابنة السندباد. ويستطيع المخرج أن يروضه بتأديبه وإبعاده عن العرض، ثم يبدأ فى تقديم قصة زفاف ابنة السندباد لابن والى المدينة، ويدور المنادون يبشرون أهل بغداد بالخير وبأيام السعادة والهناء القادمة، وبعدهم يدور المحتسب فى السوق ليستولى على الهدايا وليحرض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، فى الوقت الذى كانوا فيه يتوقعون أن يحصلوا هم على العطايا. ويحاول «النكدى» الإسراع للتدليل على ولائه لأهل السلطة، أهل الفرح، بتقديم دجاجة للمحتسب؛ فهو يريد أن يثبت ولاءه للجميع من أهل السلطان (فى المسرح وفى الحدوتة) لكن زملاءه يمنعونه ويقهرونه. ولإزالة أثر تدخله، يسرع الممثلون بتقديم ما يجرى داخل بيت السندباد، فنكتشف أن الابنة لاتريد الزواج من ابن الوالى، وتحب صعلوكا وتخطط للهرب معه فى الليلة نفسها، ولكن خادمتها تخونها، ويكتشف أبوها اللعبة ويمنعها من الهرب ويقتل الفتى الصعلوك انتقاما لتطاوله على بيت السندباد وبنته، وترمى مأساة قتل الحبيب بظلها على الحاضرين، ويفشل المخرج فى تقديم أضحوكة أو تسلية مسرحية.

وفى الجزء الثانى من المسرحية، وبعد أن عرفنا أن السندباد ماهو إلا كاذب كبير (يخشى مسيل الماء فى الحمام) ولم يركب مركبا، ولم يذهب إلى رحلة، وإنما هى حكايات كان يسلى بها ابنته ويحكيها للرواة الذين ينقلونها إلى الناس لتسهم فى إلهائهم عن حالهم وبؤسهم، ويغزلون منها أحلامهم، نصحب السندباد الحمال ـ إلى حى الرصافة حيث قصر السندباد وحيث الفرح ـ حاملا صندوقا أعطاه له أحد الأكابر فى السوق ثم هرب منه، فتدعوه أمانته إلى حمل الصندوق إلى حى الأغنياء لعله يعيده إلى صاحبه الذى ضاع منه. ونراه، وهو الذى تعلم قيم الأمانة والشرف من حكايات السندباد نفسه، يفرح إذ يلتقى بالسندباد البحرى، ويفزع لأن السندباد البحرى يحرضه على أخذ الصندوق لنفسه، فهى فرصته للثراء. ولكن الحمال يرفض حرصا منه على عدم خيانة قيم الأمانة، فيسخر منه السندباد ويأمر بإدخاله القصر لكى يعثر على صاحب الصندوق وليسمع حكاية السندباد الأخيرة. وفى القصر نرى ابنة السندباد وقد جنت بسبب قتل حبيبها، وعندما ترى صندوق الحمال تظنه الصندوق الذى أرسله حبيبها للفرح، فتصر على فتحه، وفى داخله ترى حبيبها المذبوح. وهنا يتحول الأعزل إلى قاتل ويتهم القاتل البرئ ويجد كثيرا من الدلائل على أن الحمال ليس قاتلا فحسب بل مخالفا لأوامر السلطان التى قضت

بعدم العمل طوال أيام الفرح، فيصر على الانتقام منه، ولا يشفع له حفظه حكاياته أو إيمانه به بوصفه ممثلا للشرف والقيم. ويتهم بقتل الصعلوك العاشق ومحاولته إفساد الفرح، ويحول السندباد إيمان الرجل وقيمه إلى حبل لشنق الحمال المسكين البرئ الذى كان همه أن يكون مخلصا للقيم التى يبشر بها السندباد، ويعترف وهو يستعطفهم محاولا إظهار براءته عندما تتكشف له الحقائق:

« أنا لم أقتل أحدا وقد تكون ضلالتى الكبرى أنى لم أملك حتى حلمى.. حلمى مشنقتى حلمى المجدول بكلماتك التى جعلتنى أشم طحالب البحر على ثوبك.. أنا الذى يكبل خطوه الرزق القليل.. صدقونى ياخلق.. إننى الذى لم تبصر البحر عيناه.. كان البحر يزورنى كل ليلة مع حكاياتك ارحمنى يا سيدى فأنا من رواتك لقد كان حلمك وعدنا وصديق فقرنا» .

ولكن دفاعه يتحول إلى حبال لشنقه وإلى أدلة ضده. وقبل تنفيذ الحكم يأتى من يخبرهم بانتحار ابنة السندباد، وينهار التاجر الكبير، ويصبح الأمر مأساة كاملة.

إن إعادة التشخيص لم تخفف من وطأة التراجيديا؛ لأن الأحداث سارت حسب منطقها الخاص، كان لابد أن تنتهى بمأساة، مادامت قد بنيت كلها على كذبة.

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية (البطاقة)، وهى.. من فصل واحد، وتختلف تماما من حيث معمارها الكلاسيكى الذى يكاد يحتفى بوحدات أرسطو الثلاث.

تدور (البطاقة) حول السلطة والقمع ـ السلطة عندما تتحول إلى شهوة حيوانية مستعرة تغذيها الأداة التى تظل قادرة على اقتحام حياة الإنسان، وفصم عرى أقوى روابط العلاقات الإنسانية. والمسرحية بها شخصيتان فقط (الرجل والشاب). وهى منسوجة بشكل كلاسيكى فى فصل واحد، على عكس المسرحيات الأخرى التى أحاول فيها دائما هدم الشكل التقليدى والخروج عليه. وهنا أحاول من خلال علاقة الأخوين كشف العلاقة بين المواطن والسلطة، وعرض اللعبة السلطوية وطريقة ترويض المواطن واستلاب إنسانيته.

والمسرحية تحكى قصة أخوين مل والدهما وترك عبء المسؤولية على عاتق الأخ الأكبر الذى يبذل جهودا مضنية لكى يستطيع أن يعول أخاه الصغير، وأن يدفعه إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى، ويعلن فى الإذاعة عن توزيع البطاقات، وهى بطاقات رهيبة يجب أن يحصل عليها كل فرد ليتمكن بها أن يعبر عالم مؤسسات السلطة، ويمكن بها أن يحوز القبول الاجتماعى، أو باختصار، يستطيع بها أن يتحقق فالوجود لا يكون إلا من خلال البطاقة.

ولكن الأخ الأكبر الذى يهتم بحضور الاجتماع، يعلم أن البطاقات لن توزع إلا على من حضروا فيرتعب، ولكنه يطمئن نفسه بأن أخاه الحبيب لابد سيحضر له واحدة، ثم يفاجأ بأن أخاه لم يحضر إلى البيت عقب الاجتماع، بل لم يعرف أصلا بالبيان الذى أذيع. وينتابه القلق والتوتر البالغان لعدم حصوله على البطاقة، ويتهم أخاه الأكبر أنه وراء عدم حصوله على البطاقة بسبب عدم اهتمامه المستمر بالاجتماعات، وهنا تبدأ لعبة المتهم والمحقق، والصغير يكون تارة متهما وتارة محققا، وينتهى به الأمر وقد عرف أن أخاه لم يدع أصلا إلى المجتمع. وهذا ما يؤكد أن الجهاز الأكبر يعرف كل شئ عنه، ولذا قرر حرمانه وحرمان أخيه أيضا، ويضغط الأصغر على الأكبر حتى يعترف أنه أحيانا ما تنتابه الشكوك.

ويأتى رسول حاملا بطاقة للأخ الأصغر الذى ما أن يتأكد أنه قد نجا، ويطلب الكبير منه وقد حصل على بطاقة أن يحاول أن يجعل السلطة تسامحه، حتى يرفض هذا بل نكتشف من خلال مكالمة فى التليفون أن الأصغر قد صنع كل ذلك من أجل أن يكشف تخاذل وشكوك الرجل بناء على اتفاق مع السلطة. وهنا يطلق الرجل الرصاص على الشاب؛ حلمه المجهض، ويتقدم الرجل من المتفرجين بعد قتل أخيه، طالبا من أحدهم أن يلعب دور الشاب هذا، إشارة إلى أن الكثيرين يلعبون الدور نفسه بوعى أو بغير وعى، وإلى قسوة أن يتحول الإنسان إلى مجرد أداة (أو شيء) للقتل أو للخيانة فى ظل السلطة المطلقة أو الفاشية.

نعم.. فنحن الذين نصنع بكل طيبة وبلاهة توابيتنا التى ندفن فيها أحياء، ونربى بكل إخلاص وتفان تلك الوحوش التى تنهش أجسادنا وأرواحنا. ونحن أيضا، الذين نقيم بكل حماس وتعصب النظم التى تقتل فينا الإنسان. والمسرح عندى كالشعر، هو ملاذى الوحيد كى لا أرتكب هذا الجرم، ولكى أحذر منه لا أكثر.

•



كسر الحواجز

ممارسات فى عالم المسرح الشعبى

عبد الرحمن الشافعى *

سرّحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧ ، وبعد أن أُغلق «المسرح العالمى» ـ إحدى فرق التليفزيون المسرحية التى أنشئت فى ١٩٦٢ ، ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاما بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستعراضى، ثم انقلب بى المقام من عالم مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء المقهورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية. حينها كان المسؤول عن هذا المسرح اثنين من «القيادات الثقافية»: الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة والفنان المسرحى حمدى غيث، ومجموعة من رجالات المسرح: ألفريد فرج ومحمود دياب وعلى الغندور وحسن عبد السلام، فتجمع حولهم عدد كبير من الفنانين المبدعين، مؤلفين ومخرجين، فكان سمير العصفورى لفرقة بنها ، وعبد الغفار عودة لفرقة الدقهلية ثم بنى سويف، وفهمى الخولى لفرقة البحيرة وسيد طليب للفيوم، ومحمد سالم للمنوفية، وهناء عبد الفتاح لدنشواى وعبد العزيز مخيون لعزبة مخيون بالبحيرة، وإميل جرجس، وحافظ أحمد حافظ، وعباس أحمد، وأحمد عبد الهادى، وشاكر عبد اللطيف، ورءوف الأسيوطى، وعدد كبير من المخرجين لأعمال الكتاب: على سالم، محمود دياب، ألفريد فرج، وحيد حامد، نبيل بدران، يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، يعقوب الشارونى، سمير عبد الباقى، انتشروا جميعا فى رحاب الوادى الفسيح يبعثون فيه حركة مسرحية واسعة الانتشار، كان من نصيبى فى تلك الحركة تكوين فرقة الغورى بالحى العتيق فى رحاب الأزهر الشريف، وهو حىٌّ شعبى صاحب أصيل الأهل والمعشر، يتميز بعراقة معماره وتأصل أعرافه وتقاليده، جاءه الفلاحون والصعايدة فاتخذوه مقاما واستقروا به أعواماً، فشكلت عاداتهم وتقاليدهم طبع الحياة فيه. هاأنذا قادم بعد خمس سنوات منذ التحاقى بالمسرح العالمى تعلمت فيها على أيدى مجموعة من كبار مخرجينا العائدين من

* مخرج مسرحى، مصرى.

بمشاتهم فى الخارج بالعديد من المذاهب والمناهج العالمية فى فن المسرح، سمعت وقرأت وشاركت فى أعمال لشكسبير وموليير ودورنمات وشيوتكا وبراندللو وإبسن وغيرهم، كنت المسؤول عن تنفيذ تلك الأعمال، سواء بمساعدتى فى الإخراج أو إدارة المسرح أو المشاركة بالتمثيل والإعداد الموسيقى لبعض الأعمال، فعايشت أساليب المسرح الغربى وتنقلت مع هذا المسرح من دار مسرح الجمهورية بعابدين إلى دار الأوبرا القديمة بالعتبة، بما يتميزان به من تجهيزات فنية، وكلاهما من المعمار الغربى.

كان التحول فادحاً من هذا المناخ الغربى إلى مناخ الحى الشعبى بالغورية والمغربلين وحارة الروم، وكذا كان العمل داخل إطار وكالة الغورى بمعمارها العربى الخالص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربى إلى رحابة المسرح الشعبى؟

الجمهور والمكان [معايشة الواقع]

كان التحدى الأول الذى واجهنى فى تلك التجربة: ماذا أقدم للناس فى هذا المكان بالذات؟

هل أقدم لهم ماتعلمته فى المسرح العالمى فأقوم باستسهال ونقل ماتلقنته وتتلمذت عليه، أم أن الأمر هنا يختلف؟

سؤال أرقنى وأجهدنى وأنا فى بداية الطريق، فلابد لى من طرح جديد مستفيداً من مخزون ماسبق أن تعلمته، مفتشًا فى أعماقى عن رواسب النشأة التى نشأت عليها، مستنفراً ما بداخلى من أصول وتقاليد الفلاحين وأعرافهم. فأنا فلاح التكوين والمنبت، جئت من قريتى بمحافظة الشرقية طلبا للعلم، فساقتنى خطاى من كلية الحقوق إلى عالم المسرح.

والبحث عن إجابة للسؤال لم تكن يسيرة، فآفة مصر فى تلك الفترة هى التقليد والنقل والتلقين عن العديد من المذاهب، سياسية كانت أو ثقافية، كان التقليد مذهباً مباحا وبضاعة رائجة التسويق، لم يكن أمامى من بدٍ سوى التوجه للناس، لأهل الحى مباشرة. تصادقت أولاً مع مجموعة الممثلين الهواة وبعض الشعراء والزجالين والمطربين، «تصعلكنا» معاً فى الحوارى والأزقة وعلى أرصفة الشوارع، وتنقلنا بين المقاهى والحوانيت، وعاشرنا أهلَ الحى وتصاحبنا، وصرت «زبوناً» معروفا لمطاعم الفقراء والباعة وعابرى السبيل. وشد انتباهى شغفهم بالمغنى فى الأفراح والموالد، فى الأزقة والساحات. أصغيت إلى دقات الصنايعية فى النحاسين ونداءات الباعة فى الحوارى، جذبنى الدراويش «ومقاطيع» الحسين وماسحو الأحذية وباعة الكتب فى حى صاخب لايعرف النوم، أيقنت أين يكمن الشعب الحقيقى ـ صوت مصر الصريح؛ إنهم جماعة ذات مزاج خاص يحتفون بالصحبة والألفة، يشكلون كتلة إنسانية شديدة التماسك فى روعة الأهرام وتعانق المآذن والقباب، تلتصق أكتافهم معاً فى الأسواق والموالد حتى فى المآتم يتقاربون، يتحابون، يتصاخبون، يتشاجرون، يحتفلون دون فوارق.

وإذن، فالإجابة عن السؤال باتت سهلة ويسيرة؛ طباع «أولاد بلدنا» ليست كطباع الفرنسيس ولا الإنجليز أو الروس ولا الأمريكان ولاحتى أولاد الذوات القاطنين أحياء مثل الزمالك والمهندسين. وعالم أولاد البلد ممزوج بحضارة مصرية عميقة عمق النيل، ومسرح همومهم وطموحهم ليس مسرح شكسبير ولاموليير، مهما امتزجت واتحدت الثقافة الإنسانية، فالخصوصية تفرض نفسها بوضوح؛ إن عالمهم هو عالم أدهم الشرقاوى وياسين وبهية

وحسن ونعيمة وعلى الزيبق وبيرم وعبد الله النديم والكسار وزكريا الحجاوى والمطرب الشعبى والحكواتى وشخوص صندوق الدنيا؛ هؤلاء وسيلتهم فى المشاركة والتلقى، هم فرسانهم فى الليالى، وأعمدة حلقات السمر والأفراح والموالد، إن مشيتهم ملتصقين جماعات مهللين فى زحام المواكب هى استعراضهم المفضل، وإن تحلقهم حول الحاوى والباعة والقرداتى ومشاركتهم حلقات الذكر والإنشاد، هى تشكلهم الغريزى فى فنون الترويح والفرجة بكل مفرداتها.

وبوعى أو دون وعى، بقصد أو بتلقائية، كان التوجه واضحا، ملامح مسرحنا واضحة ومتوهجة وليست فى حاجة إلى اكتشاف، وتفردها وخصوصيتها بمعطيانها الحق فى أخذ مكانتها وسط جماهيرها.

مسرحنا يرتكز على المحاور التالية:

- مسرح دون حواجز يتحد فيه الحضور الإنسانى، يمتزج فيه المؤدون والمشاركون، والعلاقة بين منصة العرض وصالة المشاهدين علاقة متفاعلة حميمة.
- مسرح بسيط خالٍ من الطلاسم والألغاز ـ عميق عمق الفلاحين، يتناول ما يهم الناس «مسرح منهم وإليهم».
- أدوات بسيطة الاستخدام من ديكور وملابس وإكسسوارات وإضاءة.
- قالب غنائى شعبى موروث أو مأثور صالح للتعبير الآن، قادر على النفاذ إلى عقول ووجدان الحاضرين.
- فرجة مجانية متاحة للجميع أو بأسعار مخفضة موحدة «فاختلاف الأسعار هو تفرقة عنصرية وطبقية لاتتفق وطابع المسرح الشعبى».
- أخيراً السعى إلى الجمهور أينما يكون.

التجربة الأولى:

ـ الموضوع: أدهم الشرقاوى

ـ المكان: ساحة وكالة الغورى

ـ المؤدون: هواة الحى من ممثلين ومطربين.

ـ القصد: التوجه إلى الناس من أبناء المنطقة.

ـ الوقت: عام ١٩٦٨.

أ ـ أما الموضوع:

أدهم الشرقاوى: حكاية مصرية عن بطل شعبى ذائعة الصيت، تتناول قصة فلاح مصرى تصدى لظلم الإقطاعيين فصار بطلا شعبيا احتضنته جموع الناس فتغنوا به، وترددت الحكاية وصارت موالاً يتابعه الفلاحون فى الموالد والأسواق، وانتشرت تلك الحكاية على طول شطوط النيل، ثم تناولتها الإذاعة والسينما وكتبها للمسرح نبيل فاضل وقدمتها إحدى فرق التليفزيون فى أوائل الستينيات، ولكنها اتخذت أسلوب المسرح السائد وشكله، بتقنيته التقليدية الغربية.

ب ـ المكان:

ساحة وكالة الغورى بحى سيدنا الحسين. ووكالة الغورى واحدة من المبانى ذات الطرز العربية التى أنشئت فى العصر المملوكى، أنشأها السلطان الغورى فى القرن التاسع الهجرى، من أجل التجارة والتجار الوافدين إلى القاهرة المعز، أدوارها ثلاثة تتوسطها مساحة مستطيلة هى صحن الوكالة، يتربع فى منتصفها نافورة مثمنة الأركان يبلغ ارتفاعها ٤٠ سم، وحول هذا المستطيل تقف مجموعة من الأعمدة الحجرية تحمل مجموعة من المشربيات والبواكى، أسفلها عدد من الأبواب الصغيرة لمجموعة من الحوانيت تعلوها الأدوار الثلاثة وفيها غرف لمساكن التجار الوافدين من كل الأنحاء؛ حيث يقيمون بالقرب من تجارتهم. لقد كانت الوكالة ساحة تزدحم بالناس: مصريين، وأجانب، وهى بمثابة سوق بكل تشكيلاته البشرية والمعمارية.

جـ ـ فنانو العرض:

مجموعة من الهواة ـ طلبة ـ «صنايعية» ـ باعة ـ «جزمجاتية» ـ «أرزقية» ـ باعة أنتيكات ـ صغار «موظفين» ـ «عواطلية» ذابوا جميعا فى فرقة واحدة، جمعهم حب اللعبة، واتسموا بالصدق الشديد والحرص على الجماعة والعمل دون أجر.

د ـ القصد والتوجه:

مسرح من أجل الناس.

و ـ أما الزمان:

السنوات المرة أعقاب نكسة ١٩٦٧، فالعام كان عام ١٩٦٨.

إن الشعوب عادة مافتئت فى جعبتها وذكرياتها وتبتعث ميراثها عن البطولات التى حققتها فى الأزمنة الصعبة، سواء كانت جماعية أو فردية ـ نلاحظ ذلك فى ازدهار السيرة الهلالية بعد انكسار الثورة العرابية ـ استلهامات التاريخ أعقاب نكسة ١٩٦٧ لكبار كتابنا «الشرقاوى ـ ألفريد فرج ـ على سالم.. «إلخ». واختيار أدهم الشرقاوى فى تلك الفترة هو تأكيد لهذا الطرح؛ ففى وقت الأزمات يكون اللجوء إلى التراث، وخصوصا إلى المأثور الحى الذى يصبح أحد عوامل استنفار الحس القومى.

التناول:

كيف أمكن جمع كل تلك العناصر فى نسيج واحد لتشكل فى النهاية العرض المسرحى؟

ـ بداية لم يكن هناك قصد للاعتداء على حرمة المكان بطرزه المعمارية؛ فمن الخطر التعرض لتعديل فى مكان له تفرده وخصوصيته، فالاتحاد مع المكان هو المطلوب. ومادامت طبيعته ساحة عارية فاللعب على المكشوف أسوة بما يتم فى الحى من فنون الفرجة أو المشاركة هو الأفضل والأصح، إذا لم يكن واردا الاعتداء على الهوية المعمارية، فذلك من صميم رؤيتنا التى اتفقت ورؤية مصمم الديكور «محمد عبد الفتاح»؛ فقد تم استخدام النافورة وهى فى منتصف الساحة منصة للعرض، وذلك بالحفاظ على شكلها فقط بتغطيتها بقرصة خشبية.. وأعد

مكان الجمهور للتحلق حولها من كل جانب واللجوء للمشربيات والبواكي واستخدامها أماكن لبعض المواقع والشخصيات ومناطق دخول وخروج المشاركين، حيث يتم دخول الفنانين من وسط الجمهور ومن خلفه ومن أعلى الساحة وجوانبها، ليصبح بذلك الجمهور جزءاً من العرض، ويتم الاندماج بين المتفرجين والمبدعين في فناء واحد. العرض محاط بالجمهور والجمهور محاط بالعرض، كسرٌ للحواجز من كل جانب، لذا أصبح الحضور إنسانياً من الدرجة الأولى. اتصال حي ومباشر. اجتمعنا جميعا حول أدهم الشرقاوى الذى توسط ساحة العرض هو ورفاقه ومعادوه، ومنشدو العرض يقصون ويشخصون حكاية ذلك الفلاح البطل ابن هذا الشعب. الخشبة عارية تماما، لا إمكانات سوى ثلاث بنادق ومجموعة من العصي وفؤوس الفلاحين في مواجهة مع طرابيش البهوات ورجال الحكومة. وأتيحت الفرصة للتخيل والمشاركة فقد شارك الحاضرون في قص الحكاية وترديد الأغاني على إيقاعات الدفوف وتعاطفوا وتباغضوا مع الشخصيات بتدخلهم في الحوار أحيانا أو بالتعليق عليه بصوت مسموع، والدخول في مناوشات مع الشخصيات. ضحكوا على البشاوات وتأسوا لأدهم ورفاقه، وحزنوا لموته ورفضوا الخيانة وظهر معدنهم الأصيل، إذ خرج مافي كوامنهم من رفض لكل أشكال الاستبداد والقهر، التحمت الصالة بمنصة العرض، وذاب الكل في واحد، لقد سعينا إلى الجمهور وسعى الجمهور إلينا.

المؤدون:

تم توظيف الإطار الغنائي لعازفي الدفوف والسلاميات ومؤدي الموال بألحان الراحل محمود إسماعيل، ومنح ذلك شكلا حيويا للعرض، وحددنا العلاقة بين العازفين والممثلين، وتم توزيع الأدوار بينهم. وهكذا تضافر الجميع في ضفيرة واحدة تقص وتشخص الحكاية غناء وتمثيلا. وأذكر الآن أن ثمة علاقة لا أستطيع إغفالها تكونت بين أدهم الشرقاوى [ممثلا] وإسماعيل حجاج عازف الدف [موسيقيا]؛ ففي سياق العمل الفني وتطور أحداثه يجد أدهم الشرقاوى نفسه مجبراً على قتل أحد أعوان الباشا، الذى كان يتابع أدهم الشرقاوى لاغتياله أو تبليغ الشرطة عنه، فقد كان من السذاجة أن يتم تشخيص المشهد من خلال إطلاق عيار نارى من بندقية خشبية معروفة للجميع بأنها مجرد قطعة إكسسوار، أو أداة تعبير، ويقوم الممثل المراد قتله بإطلاق صيحة تعبير تدل على أنه مات (كما كان متبعا). لقد لجأنا إلى أسلوب آخر تم فيه استخدام مفردة مغايرة لتشخيص الحدث بعيداً عن تلك المباشرة الفجة، ولتأكيد علاقة التمثيل بالعزف الحي على الدفوف للموسيقيين، فقد خرج إسماعيل حجاج عازف الدف من زمرة العازفين في مواجهة إيقاعية ساخنة تجاه بندقية أدهم الشرقاوى المصوبة إلى الهدف بينما وقف الممثل المراد قتله في مكان آخر مرتفع، بعيد عن تلك المناورة التى تتم على حلبة التشخيص. وعلى دقات الدف ومحاورة أدهم له يسقط الدف من يد العازف ليسقط الممثل على إثره قتيلا. لقد كان ذلك بداية التوظيف للآلات الموسيقية الشعبية طرفا مساهما في العرض، وليس من قبيل الزخرفة الشكلية أو اللحنية، وكان بداية لتطور العلاقة بيني وبين تلك الآلات الموسيقية وكيفية استخدامها، بوصفها أدوات للتعبير في كل أعمالي المسرحية بعد ذلك.

إن الممثل والمطرب كانا العنصرين الحيين في هذا العرض، ولانملك وسيلة غيرهما، والتركيز عليهما أكد الاتحاد بين العرض والجمهور والمكان، وهو ثلاثية هذا العرض الأول في التجربة. لقد كان أدهم الشرقاوى على المنصة وسط الجمهور، والباشا ومأمور المركز في أعلى البواكي ممثلين لضغط وركوب السلطة فوق الشعب، وبين المنصة والبواكي انفصال مكاني ومعنوى شاسع. أما العازفون والمطربون فقد كانوا يدورون حول المنصة في وسط الجمهور، وهكذا تشكلت الثلاثية الشعبية لتقديم (أدهم الشرقاوى).

مسرح بثلاثة قروش:

كانت أسعار الدخول إلى هذا العرض ثلاثة قروش. وأسعار الدخول تشير دوما إلى ماهية المسرح وجمهوره، وحتى يكون المسرح للشعب، فلابد أن تكون الأسعار فى متناول الجميع. وهكذا حققنا جماهيرية العرض وخلقنا علاقة اجتماعية بيننا وبين أبناء الحى، وهى علاقة لم تنقطع حتى الآن. وأذكر أن تجار المخدرات فى المنطقة كانوا يقومون بتنظيم دخول وصفوف المشاهدين، بل لعبوا دور رجل النظام بألفة ومحبة رغم اختلاف الأهداف.

أما العرض فقد استمر ثلاثمائة ليلة بدأها فى نهاية ١٩٦٨ واستمر حتى ١٩٧٠، فتنقل من وكالة الغورى إلى قرى عدة حتى وصل إلى أسوان ليشارك فى عيد السد العالى عام ١٩٧٠، ثم كان باكورة فرقة السامر المسرحية؛ حيث افتتح المسرح عام ١٩٧١ وكان النصيب الأكبر لعروضه الأولى عرض (أدهم الشرقاوى) الذى بفضله أصبحت فرقة الغورى هى أول فرقة مسرحية لمسرح السامر.

رغم أنف الحكومة:

أثناء عرض (أدهم الشرقاوى) فقدت مصر زعيمها جمال عبد الناصر، فتحول العرض من «أدهم» إلى «جمال»؛ فقد رأى الناس تماثلا بين أدهم وعبد الناصر من وجهة احتضانهم للبطولة الشعبية، فالبحث عن البطل الشعبى يصبح مطلبا ملحاً فى زمن الأحزان، ربما يتواسى الناس بذكره عن ظلمة الليالى، ويضربون به المثل للزمن الضائع ويستحثون الحاضرين لاتباع نضاله. ولقد كان أدهم الشرقاوى هو الإرهاصة لتقديم سيرة (على الزيبق المصرى) بعد ذلك عام ٧٢ ـ ٧٣ للفرقة نفسها، ومن خلال هذين العرضين تشكلت هوية فرقة السامر المسرحية؛ البطولة الشعبية للجموع وتأكيد أهميتها، وهكذا تكون السمة الفكرية لمسرح الشعب.



لقد استمرت (أدهم الشرقاوى) ثلاثمائة ليلة فى قرى مصر واستمرت (على الزيبق) عاماً كاملاً أيضا فى مدن مصر؛ إذ عرضت فى مسارح قصور الثقافة والساحات وقاعات المحاضرات واستاد المنيا الرياضى على مدى أربعة ليال متصلة، وظلت تعرض بمسرح السامر حتى انفجار معركة العبور فى أكتوبر عام ٧٣. ولى مع (على الزيبق) حكاية أخرى سوف أقصها ذات يوم. أما عن (أدهم الشرقاوى) فثمة واقعة لا أستطيع نسيانها. فذات مساء من ليالى ٦٩ ذهبت قافلتنا بعرض (أدهم) إلى قرية تها بمحافظة القليوبية؛ حيث كان المسرح منصة أسمنتية عارية وسط الوحدة المجمعة، حضر الجمهور بأعداد كبيرة وحضر معهم العمدة والأعيان، فتلك فرقة قاهرية والترحاب بها واجب. بدأ الخفراء بعصيهم بصفون الناس أمام منصة العرض من الجهة المألوفة للفرجة، واصطف الجميع فى قهر جلوساً على الأرض؛ فهم مجبرون على اتباع النظام. وعندما بدأ العرض وأطفىء بعض مصادر الإضاءة القليلة والفقيرة (فقد كنا نستخدم أسلوب الإنارة لا الإضاءة) بدأ دخول الممثلين إلى ساحة التشخيص على إيقاعات الدفوف وألحان البداية، لكن سرعان ماتسلل الجمهور واحدا بعد الآخر إلى منصة العرض وأفلتوا من عصى الخفر وتحلقوا المسرح من جوانبه الأربعة. وحيث إن الخفراء قد جلسوا أيضا يتابعون العرض؛ فقد تناسوا الناس، وذاب الجميع دون فوارق، وخرج الناس عن المألوف القهرى ليحققوا المألوف الجماهيرى، وتأملت من بعد تلك الظاهرة؛ هذا هو المسرح حقا وهؤلاء هم مريدوه؛ مسرح بلا حواجز وجمهور حقيقى يأتى إليه راغبا.. وموضوع مطروح عليهم فى قالب يخصهم، يحمل همومهم وأحلامهم ويكون وسيلة للتعبير عنهم.

بعد ذلك انطلقت من «أدهم الشرقاوى» إلى (على الزيبق) و «الفلاح الفصيح» فى (حكاية من وادى الملح) ثم «سعد اليتيم» وأيوب المصرى فى (عاشق المداحين) وحسن ونعيمة فى (منين أجيب ناس) والسيد البدوى فى

(مولد ياسيد)، ثم أبى زيد الهلالى فى (سيرة بنى هلال)، وفنون الفرجة فى (ليلة الرؤية) و (الليلة الكبيرة). ونزلت عروضى إلى الساحات فى ليالى رمضان الثقافية لجماهير الشعب العريضة واستخدمنا خيمة السيرك والسرادقات مكانا رحباً لاستقبال الجماهير بالآلاف.

لقد تراكمت لدى مفردات وأساليب وأماكن وأحاسيس وأفكار وخبرات فى الممارسة المسرحية، تناسلت وتوالدت عبر كل مسرحية وأخرى، لاتتكرر ولاتتشابه، وإنما تنمو وتتنوع، إننى أسير باختيارى لعالمى الفنى، ومنغمس فى الأفكار المسرحية التى أختارها طوعاً، لأنها تجد هوى مع أفكارى. وكل مسرحية تشكل بالنسبة إلىّ خبرة خاصة فى طريق طويل لم أنجزه بعد، إننى أصبو إلى البحث فى شخصيات هذه السير الشعبية عن موضوع أتخذه عن قصد ركيزة لبنية جديدة فى المسرح المصرى، وفى إطار شعبى بسيط ومعبرا حيث تطورت معى منصة العرض من (أدهم الشرقاوى) فى وكالة الغورى لتصبح منصة العرض فى مسرح السامر، حين قدمت عليها (على الزيبق) عام ١٩٧٢، وكانت الحراب والعصى فى (حكاية من وادى الملح) عام ١٩٧٥ هى إرهاصة للحراب التى رفعها أبطال الهلالية فى وكالة الغورى ١٩٨٥. أما استخدام الجريد والحصير وأقفاص الحمام فى (عاشق المداحين) عام ١٩٧٨ فقد ترادف مع (مولد ياسيد) عام ١٩٨٦، ومن (أدهم الشرقاوى) تفجر لدى إمكان استخدام الموسيقى الشعبية الحية قاسما مشتركا مع كل عروضى بعد ذلك؛ فمن صفارة ودف فى (أدهم) إلى ١٢٠ عازفاً شعبياً ومؤديا فى (عاشق المداحين)؛ حيث كان هؤلاء العازفون الأبطال الحقيقيين للعرض. ومن شاعر واحد بها إلى مجموعة شعراء السيرة فى (ليالى السيرة الشعبية) و (ليلة بنى هلال).

وهكذا، أصبح لدى الآن، من خلال تلك الممارسات، معينا فنيا أرتكز عليه لننطلق إلى عالم أوسع فى حلبة التجريب العالمى، ولنتلاقى مع الآخرين ملاقاة الند لاملاقاة التابع، الإسهام والإضافة لا التقليد، التفرد لا الذوبان، وبذلك يكون مسرحنا فاعلاً وليس مفعولاً، ولنستعيد قراءة مافات بعقل جديد ورؤية معاصرة، محاولين استنبات ماضينا فى أرض الواقع، فما أحوجنا الآن، وبشدة، لزرع المسرحى الحقيقى بين صفوف الشعب.

●



التجربة التى لاتتكرر

رحلة مؤلف مع التجريب فى المسرح

عبد الفتاح قلعه جى*

إذا كانت الفكرة هى المبتدأ، فإننى مازلت أومن بأن التجريب فى المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة، تخترق ثوابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأشكال الفنية؛ مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحى.

اليوم، حيث تطغى فى بعض العروض التجريبية لغة الجسد والتشكيل الفنى فى فضاء المسرح، يتراجع دور الكلمة وتصبح اللغة المنطوقة معالم فى الطريق إلى الأنساق الإشارية فى العرض المسرحى، وعروض كهذه تبدو أكثر إمتاعا بما تقدمه من رؤية بصرية مدهشة، لكنها تظل أكثر انغلاقا؛ لأن المتلقى مضطر إلى أن يتابع مسيرة فك رموز العرض المتراكمة من خلال الحركة والتكوين والتشكيل باتجاه الفكرة المتوارية، إنها مسيرة عكسية، بينما فى عرض يعتمد اللغة المنطوقة فى التجريب يكون اتجاه المسيرة مغايرا؛ يبدأ من الكلمة المجلوّة بدلالتها ويتحرك باتجاه الفكرة. لكن هذا الحكم ليس مطلقا، فثمة نصوص لا تقودك إلى الفكرة إلا بعد عناء، لأنها هى نفسها مكتوبة تشكيليا، أو مفككة عن قصد، لتعكس حالة التفكك فى النفس والعالم الخارجى، كما هى لدى يوجين يونسكو، أو موهونة محتضرة؛ بحيث يوازى الاحتضار اللفظى احتضار الإنسانية كلها، كما هى لدى بيكيت.

وأنا، رغم إيمانى بأهمية الكلمة فى التجريب بوصفها أداة توصيل رئيسة للفكرة، فإننى أصر على ترك هامش عريض لمخرج العرض ومبدعيه، لأن المسرح فن مركب، ولأن العرض المسرحى له لغته التى تعتبر فيها الكلمة المنطوقة واحدة من عناصرها المتعددة.

---

* مسرحى وناقد ومترجم، سوريا.

التجريب والتعبير عن لامعقولية الوضع الإنسانى:

مع بداية السبعينيات، كان الموسم المسرحى فى حلب يبلغ ذروته أثناء إقامة مهرجان الهواة الذى ترعاه وزارة الثقافة؛ كانت هذه الفرق الشابة تحمل روح المغامرة والتجريب. بعد سنتين من حرب ١٩٧٣، بدأت تظهر الآثار السلبية: انفجار فى الأسعار، هيمنة التجار والإثراء الفاحش والسريع، سيطرة فئوية، تفاقم أزمة الحرية، صراعات إيديولوجية، وتلوح فى الأفق بوادر فتنة سياسية دامية. كانت الحياة مثل حلم ثقيل، ومزيج من هذه الإحساسات كان يتفاعل فى نفسى. عندما كتبت مسرحية (طفل زائد عن الحاجة) وقدمت فى المهرجان، أحسست أننى لم أبلغ غاية التعبير عن السائد المتداعى، فكتبت (ثلاث صرخات)، وقدمت فى المهرجان عام ١٩٧٥ وحازت على جائزة أفضل نص . كانت مسرحية تنبؤية، تعبر عن لامعقولية الوضع الإنسانى، وعن تفكك العلاقات الاجتماعية وفقدان الحرية. هذه المسرحية، بحوارها الشاعرى الساخن وبتوفيرها مساحات واسعة لعمل المخرج والممثل، أغرت فرقا عدة بتقديمها. الزميل وليد إخلاصى كتب فى مقدمة كتاب هذه المسرحية المؤلفة من ثلاث لوحات:

«مسرحيات ثلاث تطرح أشكالا تجريبية للدراما المحلية فى غمرة المسرح الذى يخاطب الغرائز الجسدية والعقلية، فى هذه الأعمال يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة فى ارتياد المناطق المحرمة على مستوى الشكل ومستوى القضية».

كنا شبابا نلتزم جانب المعارضة ونندفع فى النقد إلى غايته، يحدونا الأمل فى التغيير، وكنا نحمى أنفسنا بالبعد عن المباشرة واللجوء إلى الرمز والتجريب. كانت المسرحية التى نكتب مثل لوحة تشكيلية لايخطئ الجمهور الإحساس بمضمونها. لكننا عند المساءلة نستطيع أن نتوارى خلف الرموز مقدمين تفسيراً يكفى لتبرئتنا.

يبدو أننا فقدنا بارقة الأمل فى الثمانينيات، ومسرحيتى (اللحاد) المكتوبة بشعر التفعيلة تنتهى بهذه العبارة: «هذا عصر لايحتاج لغير اللحادين». كانت صرخة احتجاج ضد كل نزعات التدجين فى الأدب والفن والاجتماع والسياسة بدعاوى الالتزام.

التجريب والتعبير عن القلق الأزلى والانتظار:

لا أدرى ما الذى أغرى «فرقة المعوقين» بدمشق بتقديم مسرحيتى (السيد)، التى كتب فى مقدمتها الصديق الناقد رياض عصمت:

«كاتب يبشر بمسرح مضاد، مسرحياته غريبة مثقلة بالرموز، وهى تتيح هامشا عريضا لحركة المخرج وخلقه وتفسيراته، إنه ليس كاتبا عبثيا، وشكله الفنى يحمل تجديدا مستقى من تجارب الطليعة فى العالم».

كان الهاجس الذى يسكننى آنذاك أنه من العبث انتظار الخلاص من الآخر، أما السيد الذى نبحث عنه فهو فى داخلنا، فى تاريخنا، فى حضارتنا، ووصولنا إلى معرفة ذلك يعنى انفجار الطاقة الذاتية التى ستأتى بالمعجزات. وكانت (السيد) مسرحية تنبؤية أيضا؛ فقد كانت العودة إلى الذات فى تلك الأيام تعتبر سبة وحركة ورائية، واليوم - بعد سقوط أغلب الأوراق التى كنا نعتد بها - نجد الخلاص فى هذه العودة المعرفية حفاظا على هويتنا فى صراع الوجود القادم.

سألت أحد المعوقين قبل أن يصعد إلى خشبة المسرح: «ما الذى دفعكم إلى اختيار هذه المسرحية؟»، فقال: «لأنها تعلى شأن الإنسان، تسلحه بالمعرفة الجوهرية فى مواجهة قوى التدمير فى العالم، وهى تؤكد أن وجود الإنسان وقيمته كائنان فى نفسه وليس فى جسده، صحيحا كان أم مشلولا هذا الجسد. إنها مسرحية تساعدنا على التخلص من القلق الذى سببته إعاقتنا الجسدية ومن الانتظار غير المجدى». كان هذا القول قراءة للمسرحية لم تخطر ببالى، لكن الإشارة التى تصدرها المسرحية قد وصلت.

التجريب على التاريخ والشخصية العكسية:

الإرهاصات المؤسية الأولى بعد حرب ٧٣ تحققت فى الثمانينيات؛ أصبح البحث عن الحرية موازيا ومواكبا للبحث عن الرغيف، وفجأة تقفز إلى سطح ذاكرتى شخصيتان، هما: تيمورلنك وصلاح الدين الأيوبى؛ فكانت الأولى موضوع مسرحيتى (هبوط تيمورلنك)، وكانت الثانية موضوع مسرحيتى (صناعة الأعداد).

عندما كنت عائدا من دمشق إلى حلب، أنفقت الوقت الممل فى وضع مخطط أولى لمسرحية (هبوط تيمورلنك)، لكنها جاءت مسرحية أقرب فى صياغتها إلى التقليد منها إلى التجريب، ولم يتح لى حضور العرض المغربى لها، كما حدثنى صديقى برشيد، لكننى حضرت عرض فرقة المسرح الملتزم بدمشق، وكان عرضا ممتازا.

لهذه المسرحية مع مسرحيتى (صناعة الأعداد) قصة طريفة؛ فقد قدمتها الفرقة إلى مديرية المسارح لإجازة العرض، قال لى المسؤول، وهو صديق مسرحى: «لقد وافقت لك على عرض المسرحيتين». قلت: «أبعد الله الشر عنا وعنك، وافق على الأولى وارفض الثانية!». فى الحقيقة، كنت أخشى على تلك المجموعة الشابة من المساءلة، فـ (صناعة الأعداد) تجريب على التاريخ، أنا لم أمس شخصية صلاح الدين التاريخية، وإنما وضعتها فى الوجدان وخلقت أعدادا عكسية لها، فصلاح الدين الثانى.. والثالث.. مفتر على التاريخ والإنسان، وكان الانتقام منه بحجم الهزائم التى سببها والقهر الذى مارسه. السلطان يتورم وينتفخ حتى ماعاد من الممكن إبقاؤه فى القصر فنقل إلى ساحة المدينة، فمه أصبح برميل قمامة، وعيناه بركتين آسنتين، ويحمل الشعب فيه تقطيعا، وكل ذلك يأتى فى سخرية سوداء.



يقول المتحدث: «عمال السكك الحديدية يمدون خطا حديديا فى منخر السلطان يربط بين الساحل والداخل، إنه لمشروع عظيم».

ويقول صاحب الشرطة: «أنا حزين، الأنف الذى كان يشمخ به على الناس سيمتلئ بصفير القطارات ودخانها، هيه، أنتم هناك يا عمال المقلع أبعدوا أصابع الديناميت، لاتنسفوا كرش السلطان هذا ليس جبلا».

ويقول الوزير: «أيتها الطبقات الكادحة.. عيب.. هذا ليس مقلع حجارة، إنه عنق السلطان». وهكذا يتم تفجير صلاح الدين الثانى الذى ورّمه الإعلام ليعلن المتحدث وصول صلاح الدين الثالث.. والخلود للأعداد التى لاتنتهى.. هكذا يقول المتحدث.

كان بودى معرفة الأسلوب الذى قدمت به هذه المسرحية فى ليبيا، وفى أسيوط من قبل فرقتها المسرحية. قال لى مخرج العرض رأفت الدويرى إنهم قدموها تحت اسم (شرم برم)، وأدخلوا إليها قصيدة أمل دنقل «لاتصالح».

قلت ومازلت أؤمن بأن مغامرة التجريب تبدأ بالكلمة، وأن أكثر الأشياء معقولية تلك التى تبدو لامعقولة فى ظاهرها، لكنها تظهر ما نحاول إخفاءه، وتتحاشى ذلك المنطق الواعى. استقرئ نفسك، واستقرئ هذا العصر الملعون الذى نعيشه مثل حلم ثقيل، تجد أن التجريب فى البداية والنهاية هو اختراق السائد وسقوط الأقنعة.

التجريب على المأثور الشعبى:

لم يكن فى نيتى، وأنا أجمع تلك المادة الفولكلورية الفنية والوثائقية، أن أكتب مسرحية. كنت أجمع تلك المواد لاستكمال مؤلفى حول الشعر الشعبى الغنائى، لكننى عاكفا آنذاك على كتابة مسرحيات تأصيلية تكون من الناحية التطبيقية فى خدمة بحثى المنشور «نحو مشروع آخر فى المسرح العربى»، إلى أن اطلعت على أحد فصول خيال الظل فى حلب، ويعرف بفصل التأصيل، ولمعت فى رأسى فكرة كتابة هذه المسرحية (عرس حلبى وحكايات من سفر برلك)، وجعلت بطل المسرحية فنان خيال الظل، حطمت السلطة أدواته المسرحية لانتقاده لها، وساقته إلى جبهة الحرب، وبعد انقضاء سنوات الحرب العظمى يعود إلى زوجه وأهله.

ألهمتنى المأثورات الشعبية بشئ خالد هو أقوى من القهر والموت، إنه الحب. إن التجريب على المأثور الشعبى لايقتصر على إعادة صوغه ومسرحته، وإنما يجب استكناه جوهره. حسن وليلى فى المسرحية انتصرا على الطغيان والجوع والموت بقوة الحب، بل إن الحياة نفسها تولد من الموت بقوة الحب.

يقول حسن: «لاتبكى ياليلى.. لاتبكى.. إننا نعيش برغم الحرب والجوع والطاعون، إننا نعيش وسنظل نعيش.، غدا يكون لنا طفل، يولد أمل جديد، بل أطفال نتحدى بهم إرادة الموت ووسائل التعذيب».

عند طباعة هذه المسرحية فى وزارة الثقافة، أرفقت معها مخططا للمكان؛ بحيث يمتد من الخشبة وحتى عمق الصالة وعلى جانبيها، ويضم الأجزاء الرئيسية من حى شعبى حلبى: منزل حسن، منزل ليلى، الولى، الأسواق، التكية المولوية، الحمام، المقهى، وفى منتصف الصالة تقوم ساعة باب الفرج الشهيرة بحلب، وأردت أن تجرى الحركة فى الحى مماثلة لما هى عليه فى الواقع. وحين قدم المسرح القومى بدمشق هذه المسرحية بإخراج محمد الطيب، وحسب هذا التصور، كانت المسرحية مكتوبة بشكل فسيفسائى، لكن المخرج لم يستطع إدراك طبيعة التجريب فى النص، أو ربما رأى أن تنفيذ ذلك مغامرة صعبة، فقدمها بشكل تقليدى لايختلف عما هو سائد فى المسرح.

أخيرا..

إن التجربة التى عشتها فى خلق هذه الأعمال تدفعنى إلى القول بأنك إذا كنت مخلصا للتجريب فى المسرح فعليك أن تؤمن بأنه ليس هنالك مسرح تجريبى، لأنه فى الوقت الذى تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه لايعود تجريبيا. إن التجربة لاتكرر نفسها، وإذا كان لنا أن نسمى المسرح التقليدى «بمسرح الدائرة المغلقة»، فإن المسرح التجريبى هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول، على كل ما هو مدهش وفائق وخطير فى المضامين والأشكال الفنية غير المحدودة.

المسرحى مغامر يخترق المجهول ويبحث باستمرار عما هو جديد فى الحياة والفكر والنفس، وفى الفن المسرحى الذى يرفض أن يغلق عليه دائرة الإبداع والتجريب.. حتى المسرح نفسه. إنه المغامرة نفسها، وإنه لمسرح مضاد، مدهش، جديد ومتجدد دائما.



التجريب
هو الشعور بالحرية

محمد أبو العلا السلاموني*

لا أود الحديث عن التجريب والمسرح من منطلقات أكاديمية ، فهذه ليست مهمة الكاتب المسرحي بل مهمة النقاد والدارسين والباحثين في المعاهد الفنية وغيرها ، لكنى أود الدخول من مدخل التجربة الشخصية . ولذلك ، سوف أتكلم عن التجريب من وجهة نظرى الشخصية ، بغض النظر عما يقال أو يكتب عن نظريات التجريب التى لم يتفق عليها رأيان حتى الآن . وفى اعتقادى أن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية فى الإبداع ، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية فى الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسى أكتب عن جنس أدبى ليس له جذور فى تراثنا الأدبى ، وكل ما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا؛ مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحبظين أو فن السامر الشعبى أو الحكواتى أو الراوى ، وغيرها مما لايدخل فى علم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب . كما أن التجربة المسرحية الغربية التى استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتى فى خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ ؛ فهى تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير ، وأيضاً أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من إسارها ، رغم قوتها وشدة تأثيرها ، ولست ملزما بالانتماء إليها إلا من باب الإعجاب والانبهار والمحاكاة . ومن هنا ، لم أجد فى نفسى حرجاً من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد ، وأصوغها كيفما شئت ، وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتى الشخصية وقدرتى الإبداعية ما أراه مناسبا ومفيداً.

أذكر أننى ، فى بداية عهدى بقراءة الفلسفة ، قرأت محاورات أفلاطون، وأعجبنى ما فيها من حوار فكرى وجدل فلسفى ، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التى اعتمدت على الحوار الفلسفى والميتافيزيقى والصراع الفكرى بين الشخصيات . ومن عباءة هذه الحوارات الفلسفية كتبت ، فيما بعد، المسرحيات التراجيدية (الثأر

* كاتب مسرحى ، مصر.

ورحلة العذاب ـ سيف الله ـ رجل فى القلعة) ، وحاولت فى كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا يعبر عن رؤية فكرية لواقعنا المعاصر . ففى (الثأر ورحلة العذاب) أبرزت مأساتنا متجلية مع مأساة الشاعر والأمير الصعلوك «امرئ القيس» الذى شاءت ظروفه العثرة أن يحمل على عاتقه ـ رغم أنفه ـ مسؤولية ثأر أبيه الذى لم يكن له ذنب فيه ، ويهلك دون تحقيقه.. ذلك أنه صعلوك حاول أن يلعب لعبته مع الملوك فلم يفلح، وكان تفكيره تفكيراً قبليا جاهليا ميتافيزيقياً يناطح طواحين الهواء دون أن يغير من ذاته أو فكره أو تصوراته، بما يلائم الظروف الموضوعية لعالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر، ويملكون فيه مقدرات العالم وموازينه . هذا ما حدث ويحدث لنا حالياً . إننا نتصرف تجاه العالم مثل ذلك الصعلوك الذى يريد أن يدرك ثأره بالمنطق الجاهلى وبالأسلوب الميتافيزيقى ، ونتصور أيضاً أن العالم يناصبنا العداء والبغضاء ، حتى جعلناه ينظر إلينا بدوره نظرة عدائية ويستشعر الخطر منا ، ليس لقوتنا ولكن لنزعتنا الثأرية التى تتسم بالتطرف والجهالة والغباء باسم الحق والعدل والدين ، والنتيجة أننا سننتهى مثلما انتهى امرؤ القيس الذى مات بحلة قيصر الذهبية، دون أن يحقق الثأر لأبيه المقتول ، بل قتل هو الآخر دون أن يأخذ أحد بثأره . إنها نهاية مأساوية تؤكد أننا لم نتغير ولن نتغير، ومصيرنا هو مصير ذلك الملك الصعلوك إن لم نتخلص من النزعة القبلية التى تعيش فينا ونعيش فيها، و تسيطر علينا وعلى تصوراتنا للعالم ولأنفسنا .

أما تراجيديا (سيف الله) ؛ فهى رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية ، وتمثلت فى ذلك الصراع الذى نشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب ؛ حيث يمثل أولهما الإيديولوجيا الإسلامية من خلال منطق الجهاد بالقوة والسيف ، والآخر يمثل الإيديولوجيا الإسلامية من خلال القانون والشرع ، أو بمعنى آخر، هذا يريد فرض العقيدة ونشرها قسرا وذاك يريدها شريعة وشرعا . واختلف الرجلان النقيضان رغم اتفاقهما فى الهدف الإيديولوجى وتشابههما فى السمات ، كما يقول بعض المؤرخين ؛ فهما فى الحقيقة يمثلان وحدة الضدين لاتنافر القطبين . ولذلك ، فقد كانت نهايتهما متشابهة ؛ أحدهما مات فى فراشه برغم أنه كان مقاتلا حتى آخر لحظة من حياته ، والآخر مات مقتولا غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى فى حياته إلى إقرار عدالة الشريعة على الأرض . هذان الرجلان أو هذان المنهجان لايزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة ؛ منهج الجهاد والحرب وتقسيم العالم إلى دار إسلام ودار حرب ـ ولا مناص من إراقة الدماء فى سبيل الدين ـ ومنهج آخر يزعم أنه يحكم باسم الشريعة وتقنين الإيديولوجيا فى إطار من القوانين الشرعية . وكل من هذين المنهجين يتهم الآخر بالكفر والخروج عن الدين ، والنتيجة أنهما لم يتفقا إلا على هدف واحد ، وهو تحويل العقيدة الدينية إلى عقيدة سياسية، ومن ثم كان السقوط التاريخى الذى مازلنا نعانى منه ، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام السياسى.

أما التراجيديا الثالثة (رجل فى القلعة) ؛ فهى تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية ؛ حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان فى الحكم ؛ فكرة «المستبد العادل» التى سيطرت على فكرنا الدينى والسياسى والاجتماعى طوال تاريخنا، وتمثلت فى شخصيات عدة حكمت بلادنا حكما مستبداً مع تحقيق إنجازات تاريخية ودينية ، وفكرة أخرى تستند إلى رأى العامة أو رأى الأمة . وتصارعت الفكرتان متمثلتين فى شخصية محمد على باشا وشخصية السيد عمر مكرم ، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ، ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم وأجهضت التجربة ؛ ففكرة المستبد العادل تحمل فى داخلها جرثومة فنائها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لاحدود لها ، والفكرة الأخرى تنطوى فى داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية بعيدة عن المنهج العلمى والواقعى ، ولذلك ضلت طريقها وانفرط عقدها ،

وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية فى تاريخنا الحديث، وفى زعمى أنها نموذج مازال مستمرا لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة، وربما فى المستقبل القريب.

هذه التراجيديات الثلاث، رغم اتفاقها على طرح قضايانا وهمومنا التى نعيشها حاليا ، بالإضافة إلى أنها ترصد وتنقد وتفند تاريخنا السياسى والدينى والثقافى، قدمت من خلال تجارب مختلفة. ففى (الثأر ورحلة العذاب) قدمت تراجيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطى للبطل التراجيدى الذى يحمل فى داخله بذرة سقوطه وخطأه التراجيدى المحتوم، فى مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفى (سيف الله) قدمت تجربة جديدة، حين جمعت بين المنهج الأرسطى والمنهج الملحمى رغم ما بينهما من تناقض أكاديمى، إلا أن ذلك كان بالنسبة إلىّ هو مساحة الحرية التى تمسكت بها لأقدم عملا مسرحيا تجريبيا، على الأقل من وجهة نظرى ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذى أمارسه بحرية أكثر، بحكم تحررى من وجود تراث يكبلنى بقيوده أو نظرياته.

أما عن (رجل فى القلعة) ، فهى تراجيديا تحمل كمًا كبيرا من حرية التجريب؛ حيث جمعت فيها كل المناهج؛ فهى تراجيديا كلاسيكية أرسطية وهى ملحمية بريختية، وهى — بالإضافة إلى ذلك — تستخدم مفردات المسرح الشعبى المصرى، خصوصا لعبة التشخيص عند المحبظين، وطقوس التقمص المسرحى فى احتفالية «الزار» ، ولعبة التمثيل والتقليد فى ظاهرة السامر الشعبى ، إلى الحد الذى وصفها أحد النقاد بأنها تراجيديا فى قالب شعبى.

ثمة محاولات أخرى عندى للتجريب فى مجال الكتابة الإبداعية، خصوصا فى إطار التاريخ والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات فى تاريخنا الحديث، أهم ما يميزها ويؤكد تجريبيتها من وجهة نظرى أننى أقدم الدراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية ؛ مثل تجربة مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) التى قدمت أحداث الثورة العرابية من خلال لعبة المسرح داخل المسرح؛ حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع، ولم يعد هناك ما يمكن به أن نفصل بين الاثنين لتشابه ما يحدث فى الواقع من تشخيص مع ما حدث فى التاريخ من أحداث. وخرج من هذا كله شكل مسرحى يصعب تأطيره أو تصنيفه تصنيفا أكاديميا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هى مسرحية (مآذن المحروسة) التى استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المحبظين لتقديم رؤية درامية عن وقائع حدثت إبان حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضاً قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة فى إطار اللعبة المسرحية والاحتفالية المصرية، دون الوقوع فى جفاف التاريخ وجهامته.

والتجربة الثالثة هى مسرحية (أبونضارة) ، وهى تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة فى أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة، وكانت النتيجة إغلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدا لمقولة مهمة، وهى أن الصراع بين الفن والسلطة هو فى حقيقته صراع بين الحرية والقيد. وقد قدمت هذه المسرحية فى شكل جديد يعتمد على طريقة فن الارتجال الشعبى «الديلارتى» الذى تتسم به الفرق الجوالة وفن المحبظين والتشخيص الشعبى، بالإضافة إلى فن المسرح التسجيلى.

وفى إطار التجريب فى عالم التراث واستلهام الموروث الشعبى والأسطورى والخرافى، كتبت مسرحيات عدة، منها (حلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية تحكى أن بغلة تهبط من السماء تحمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالآخر كنز، وتأتى فى إحدى ليالى رمضان ، خصوصا فى أيامه الأخيرة ، لتهب الكنز لمن يجرؤ على أن ينظف

رأس القتيل تنظيفا جيدا، فى إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالثراء فى الضمير الشعبى. وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذى تحدث فيه جريمة قتل، ولا يدرى أحد إن كان القتل قد حدث فى إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل.

وفى مسرحية (الحريق) تناولت طقسا شعبيا معروفا لدى بعض مدن الشمال الساحلى ومدن القناة؛ حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية فى حجم الإنسان تسمى «الألنبى» فى احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقص والتهليل والغناء، ويختلط الطقس بأحداث الواقع اختلاطا كاملا تحت وطأة الانفعالات الوجدانية البدائية، فى مواجهة ظروف الظلم الاجتماعى والقهر الميتافيزيقى ومشاعر الإحباط النفسى، وبدلا من أن تحرق الدمية الرمز يحرق المرموز، ويتحقق بذلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

ومن تراث السيرة الشعبية استلهمت مسرحية (تغريبة مصرية) أو (ست الحسن) التى تعتبر محاولة تجريبية للتعامل مع فن السيرة الشعبية على نحو غير تقليدى، فبطل السيرة الشعبى يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته بكونه مجهول الهوية والنسب، مشكوكاً فى أمره، يعيش غريبا عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن خلالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته ويقبلون نسبه ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم. وهذه الرحلة التى تبدأ بالإنكار فالغربة والاغتراب فالتعرف والاعتراف، كما تبدو فى السيرة الشعبية، هى ما حاولت محاكاتها فى مسرحية (تغريبة مصرية) ؛ حيث نجد أنفسنا أمام بطل من أبطال حرب العبور الذى حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سنوات وقد فقد ذاكرته، ويبدأ رحلته وغربته فى كل كفور ونجوع مصر مصطحبا أحد رواة السيرة من عازفى الربابة لعله يعثر على أهله ، وحينما يتصادف وجوده فى قريته تتعرف عليه أمه وزوجه ، إلا أن المفارقة أنه لا يستطيع التعرف عليهم ، خصوصاً وقد وجد أمه قد تزوجت عمه وزوجه تزف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذى مات كمدا ، بل إن ابنه الذى تركه وذهب إلى الجبهة وهو فى بطن أمه قد نسب إلى غيره. إن (تغريبة مصرية) تعتبر محاولة تجريبية فى السير على خطى ونهج السيرة الشعبية ولكن بصورة معاصرة ، فإلى أى مدى نجحت هذه المحاولة التجريبية سواء فى استلهام شكل السيرة أو مضمونها؟؟ هذا سؤال قد يجيب عنه السادة النقاد والدارسون.

وفى إطار التجريب أيضا تناولت أهم ظاهرة احتفالية فى مجتمعنا المصرى، وهى ظاهرة الموالد الشعبية ، ومن وحى هذه الموالد كتبت (ثلاثية المولد) التى تضم ثلاث مسرحيات كوميدية استعراضية (المليم باربعة ـ مولد يا بلد ـ ملاعيب عنتر) . وظاهرة الموالد هى ظاهرة فريدة يتميز بها الشعب المصرى دون غيره ؛ حيث يندر ألا توجد مدينة أو قرية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالدكل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو قرية رمزها المقدس. والنزعة الاحتفالية تتضح فيما يقدم داخل المولد من ظواهر متعددة، تجمع بين الغناء والرقص والسحر والسيرك وألعاب الحواة والتشخيص، هذا العالم الغريب والعجيب قدمت له نموذجا فى مسرحية (المليم باربعة) وهو نموذج صاحب لعبة «المليم بأربعة» الذى يطلب منك أن تضع المليم ويحرك الزهر فتكسب أربعة ملاليم ، ومن هذه اللعبة نشأت لعبة «توظيف الأموال» التى سادت مجتمعنا المصرى، وبدلا من أن يكون المليم بأربعة مليمات أصبح المليم بأربعة ملايين ، واستطاع هذا اللاعب النصاب أن يحول مجتمع المولد كله إلى مجتمع مودعين فى شركته الوهمية التى اعتمدت على إثارة الشراهة والطمع فى نفوس الناس ، ويتواطؤ من كل الأجهزة المشتركة فى المولد؛ بداية من رجل الدين حتى رجال الأمن والنيابة والحكومة.

وفى إطار المولد أيضاً كتبت مسرحية (مولد يابلد) دفاعا عن ظاهرة المولد باعتبارها وعاء للتراث الفنى للشعب المصرى ، وذلك فى مواجهة هجمة شرسة من جماعات الظلام المتطرفة التى أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد أبى المعاطى بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان ، مع أنه لم يكن سوى المتنفس الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيها بريئا ، وكان «كرنفالا» شعبيا يحمل فى ثناياه إبداعات الفن الشعبى، من فنون الأراجوز وصندوق الدنيا والحواة والمحبظين والمنشدين والمداحين والمطربين وألعاب الحظ والتسلية .. إلخ.

ومن وحى حرب الخليج ومأساة ضيق الأفق العربى فى هذه الحرب، كتبت كوميديا (ملاعيب عنتر) التى وجدت لها معادلا موضوعياً فى شخصية عنتر لاعب الألعاب الخارقة فى المولد ، الذى يمكنه أن يصد القطار بيده ويرفع الأتوبيس ويحطم القيود الحديدية ويهزم الشجعان ، والذى يستغله سادة المولد من أغنياء تجارة المخدرات واللصوص والفتوات الذين يفرضون الإتاوات والمخبرين الذين يستخدمون أسلوب الترهيب والترغيب والابتزاز . كل هؤلاء يتعاملون مع عنتر بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم . ورغم تحذيرات ابنة عمه التى تحبه ، فإنه يقع فى قبضتهم ويصبح كلبا خاضعا لإرادتهم يحبسونه كيف يشاءون ويطلقونه متى يريدون . أليس هذا هو مولد حرب الخليج الذى كان ومازال حتى الآن؟ هذا هو الاجتهاد الثانى بعد مسرحية (تغريبة مصرية) لاستلهام فن السيرة فى التجريب المسرحى ، ولكن فى إطار الكوميديا.

هناك اجتهادات عدة أخرى فى مجال التجريب المسرحى ، منها مسرحية (تحت التهديد) ، وهى محاولة لتقديم تجربة مسرحية من نوع «السيكودراما» عن حكاية «مثال» اتهم ظلماً فى جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقداً أن زوجه مسؤولة عما أصابه ظلما ، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل ، فى محاولة لإعادة محاكمته لتبرئة نفسه واتهامها ، وتتحرك التماثيل وتبدأ المحاكمة وتختلط أحداث الماضى والحاضر ، إلى أن يصل الحال بالزوجة أن تقتل نفسها تحت وطأة الشعور بالذنب ، إلا أنه يكتشف فى النهاية أن جثة القتيل التى سبق أن اتهم بها ماهى إلا تمثال من الشمع.



وفى مسرحية (المزرعة) التى جمعت فى شكلها بين الإطار التسجيلى والدراما التقليدية لمناقشة قضية الحرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتمت الأحداث من خلال بيت ومزرعة استولت عليهما عائلة إسرائيلية وطردت و قتلت صاحبة المزرعة والبيت ، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت ويجعل من فيه من الإسرائيليين رهائن ، ويبدأ محاكمة العائلة الإسرائيلية التى اغتصبت المزرعة.

وتصل نهاية المحاكمة للاعتراف بحق الأسرة الفلسطينية ، ولكن يتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نزيف الدم وتحقيق السلام بين العائلتين ؛ إذ لامناص من تواجد الأسرة الأسرائيلية مع الأسرة الفلسطينية بحكم الأمر الواقع ، ويتم عقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائلتان فى البيت معا . ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية، ترفض هذه الوثيقة لأنها تعنى ضياع الهوية الإسرائيلية وذوبانها فى الهوية العربية على المدى الطويل، ومن ثم يقرر رجال السلطة الإسرائيلية نسف البيت وإعادة بنائه ليكون ملكا خالصا للإسرائيليين وحدهم . المسرحية ، بهذا المعنى ، تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية ، وتؤكد نزعتها العنصرية الشوفينية ، وهذه النزعة بالقطع ستكون ضد السلام.

وفى مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جذور الإرهاب الدينى الممثل فى فرقة «الحشاشين» المنتمية للمذهب الإسماعيلى ، من خلال إطار غنائى استعراضى ومعادل تاريخى لما يحدث فى واقعنا الحالى الذى استشرت فيه حركات التطرف الدينى والإرهاب الدموى ، والذى يقوده التنظيم العالمى للإسلام السياسى ، الذى

يسعى إلى الجمع بين الدين والدولة ، ومحاولة الردة لنموذج الحكم المتخلف الذى ألغاه كمال أتاتورك فى تركيا، والذى كان سبب تخلف المسلمين جميعا وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت وحتى الآن.

وأخيراً وليس آخرا كتبت مسرحية تجريبية باسم(ديوان البقر) ، وهى مستلهمة من حكاية تراثية أوردها الأصفهانى فى كتابه (الأغانى) ؛ حيث حكى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العتابى يأكل خبزاً على طريق بباب الشام ، فقال له : ويحك أما تستحى ؟ فقال له : أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر كنت تستحى أن تأكل وهى تراك؟ فقال لا . فقال اصبر حتى أعلمك أنهم بقر . فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم روى أكثر من واحد أن من أخرج لسانه وأمكنه أن يلعق أرنبة أنفه لم يدخل النار . فما بقى أحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه مثل الأبقار . فلما تفرقوا قال العتابى : ألم أخبرك بأنهم بقر؟؟

إن هذه الحكاية التراثية تعبير عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب ، التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رءوسنا وتجعل منا قطعانا من أبقار تلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر.

هذه هى شهادتى حول أهم محاولاتى واجتهاداتى فى مجال الإبداع والتجريب المسرحى ، فأرجو أن أكون قد أوفيت ، ومعذرة إن كنت قد قصرت أو أخطأت أوغاليت.



وداعا أيها المسرح

هناء عبد الفتاح*

كان المسرح رفيقا لعمرى، وقرينا لروحى، وتوأما لفكرى ومعتقداتى. وكان «الحلم السعيد» لجيلى أنه حاول أن يبحث له عن مكان على خريطة هذا المسرح، لم يكن هذا البحث بالأمر السهل، أو بالقضية البسيطة، آنذاك. كان جيل المخرجين/ المبدعين لمسرح الستينيات يقف فى شموخ فوق أرض صلبة، ويقدمون إبداعاتهم التى كانت، بلا ريب، لها دورها الكبير فى تشكيل معالم مسرحنا، وكانت محاولة الاقتراب ـ أو مجرد وقوف الجيل الثانى أو الثالث من المخرجين، فيما بعد، بجوارهم ـ شيئا من قبيل المستحيل أو الوصول إلى القمر!

استطاع الجيل الثانى من المخرجين من أمثال حسين جمعة وسمير العصفورى وعبد الغفار عودة ونبيل منيب ومحمد صديق ومحمد مرجان وسناء شافع وعادل هاشم، أن يصمدوا بقدر. لكن معظم هؤلاء وغيرهم ومعهم جيلنا الضائع والتائه وراء أضغاث أحلام لا تتحقق، قد استقطبتهم مسارح الأقاليم. حاولنا فى السبعينيات أن نضع فى اعتبارنا ـ عن وعى ـ أنَّ أحلامنا يمكن لها أن تتحقق وتصاغ فى إطار تطبيقى عملى؛ فى إبداعات حقيقية؛ بعيدا عن مسارح القاهرة المشغولة التى رفضت أن تعطينا فرصة للابتكار.

لقد تحقق هذا الحلم أو هذا الوهم بكامله، أو تحقق جزء منه أيام كان الكاتب المسرحى الكبير سعد الدين وهبة مسؤولا عن قطاع الثقافة الجماهيرية. لقد حاول الرجل أن يمنحنا، بقدر الإمكان وحسب إمكانات الثقافة الجماهيرية كل مساعداته ومعوناته، وأن يساندنا من خلال ما أمكنه الحصول عليه من أجهزة وزارة الثقافة ومن المحافظين ورؤساء المدن آنذاك. وتقدمنا بمشروعاتنا المسرحية، حاولنا أن نضع فيها عصارة خبراتنا، والأهم من ذلك استطعنا بحماس شبابنا الاندفاع قدما نحو الابتكار الذى رسم ملامح مسرحية جديدة.

---

* مسرحي وناقد مسرحي.

كانت أهم تجربة لى على الإطلاق تجربة (فرقة فلاحى قرية دنشواى)، وأهميتها تأتى من أنها أثرت إمكان صياغة العرض المسرحى المفتوح [الجرن ـ افتراش الأرض ـ الغيط ـ فناء سجن] داخل قرى مصر ومدنها. واكتشفت آنذاك الإمكانات الهائلة لمسرح يقترب من الظاهرة المسرحية الحديثة Happening، أو ما يطلق عليه؛ Pava Teatralna، أى الظواهر المسرحية، وهى ظواهر تحاول أن تضع المسرح فى معيار جديد، ومفهوم تتجدد دماؤه، فيتواصل مع الحاضر، ولا يصبح رهين الأصفاد والأغلال التى تقيد حدود الإبداع وحرية المبدع.

لكن الأزمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره المحتوم، وهو «الموت»، منذ أن بدأ، فهو من ناحية وقف ضده بالمرصاد مسرح يعتمد على الكلمة فقط؛ حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخدمته، مغفلاً كل الإنجازات الأخرى فى ميدان التشكيل للرؤية البصرية لفضاء خشبة المسرح، ولإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحى (التشكيل لجسد الإنسان، وللإيماء)، وأسلوب الأداء الصوتى الجديد الذى لا يعتمد على الصياح أو الصراخ أو الإعلان، وإنما يصل من خلال الهمس والخفوت، واحترام لحظات الصمت التى تنطق. فالمسرح الذى غدا ظاهرة شائعة هو مسرح ثرثار، يستعيد أطر «مسرح العلبة» الإيطالية، أو المسرح التقليدى فى الشكل والمحتوى. لقد سيطر هذا المسرح على إبداعات جيلنا والأجيال التالية، وخيّم على صدورنا، وسكن داخلنا، فوقعنا فى أسره، إذ تعلمنا أسسه ونحن فى مقتبل الشباب، ودافع عن وجود هذا المسرح النقد المسرحى فى الستينيات ومازالاها من عقود زمنية، ليقدم هذا المسرح عروضا دائمة للمبدعين أنفسهم الذين حملوا لواء مسرح الستينيات ولا يزالون يصرون على حمل لوائه: بعضهم رحل عن عالمنا، والبعض هجر المسرح وانغلق فى ذاته، والآخرون ما زالوا يبدعون.

لقد نسى أو تناسى جيلنا أن ما كان يقترحه هؤلاء المبدعون إنما هو لصيق بفكرهم ومنهجهم، ورؤيتهم للعالم، وأن ما يطرحونه كان له صدى كبير بداية من منتصف القرن الحالى. ولا تزال إبداعاتهم تحوى الجذور ذاتها وتعبر بالمفردات ذاتها.

نسى جيلنا ـ وشباب الأجيال الجديدة ـ أن الاختلاف مع هؤلاء الرواد فى الرؤية والمنهج ضرورة، بل شئ تاريخى ومرغوب فيه، فديالكتيكية التغيير تسعى فلسفتها ـ فى الجوهر ـ إلى التغيير والإصلاح والثورة بل التمرد على السائد. وهؤلاء الرواد: فتوح نشاطى، عبدالرحيم الزرقانى، نبيل الألفى، سعد أردش، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، أنور رستم، أحمد زكى وغيرهم من المبدعين، فى خمسينيات هذا القرن والستينيات منه ـ رغم احترامهم وتقديرهم لأساتذتهم الكبار من الرواد الأوائل فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين ـ إنما اختلفوا معهم اختلافاً بينا فى تناولهم العمل المسرحى الجديد، فى المنهج، فى طريقة التفكير للمسرح الجديد العصرى، ورؤيته وتفسيره، بل فى أسلوب تناول العرض المسرحى. وكان هؤلاء ـ مع هذه الاختلافات المتعددة ـ فى وفاق مع أساتذتهم. بل إننى لا أتذكر أنه قد خلا لقاء مع هذا الجيل الرائد من شعور بالوفاء والتقدير لدور الرواد المسرحيين الأوائل: عزيز عيد، جورج أبيض، زكى طليمات، يوسف وهبى.

أما نحن، فما زلنا نخشى الاختلاف والرأى الآخر، فجيلنا ينظر بعين خجولة إلى الجديد الذى نقترحه، وبالعين الأخرى ننتظر تقييم جيل الرواد لإبداعاتنا، بينا ينظر بعضهم إلى تجاربنا بنظرة لا تنم عن الرضا، فيها قدر من الاستعلاء والفوقية، والتقليل من شأن ما نبدع، فنصاب بالهلع وتأنيب الضمير تارة، والخوف من الاستمرار فيما نقترح إبداعه أو نسعى إلى تقديمه تارة أخرى. إنه «مركب النقص» الذى خيّم على صدورنا منذ أن تعلمنا أصول المسرح ومبادئ اللايقين، واللا إيمان بما نبدعه. وفجأة، ضاع العمر منا، فمعظمنا تعدّى نصف قرن من الزمان، وما زلنا لم نخلق بعد تياراً أو اتجاها أو مسارا له تأثيره، وبينا استطاع جيل مسرح الستينيات أن يقترح شكلا متطورا لمسرحنا.. فإنه ليس بمقدورنا، حتى الآن، أن نستنبت شكلا جديدا لمسرحنا. فمعظم محاولاتنا كان ولايزال

فردياً.. توفيق عبداللطيف(*) ومحاولاته تقديم مسرح شديد الرهافة بالغ النعومة.. مسرح حسن عبدالحميد المتميز بالتقنيات اللغوية الجديدة .. مسرح عبدالعزيز ميكيوى فى اقتراحاته الجديدة لعالم الممثل.. تجارب عبدالعزيز مخيون فى التعامل مع المسرح بوصفه وظيفة اجتماعية وفنية.. نور الشريف ومحاولاته الدؤوب فى التجريب المسرحى (آخرها «محاكمة الكاهن» بمسرح الهناجر)، عبدالرحمن الشافعى ومسرحه الشعبى.. إميل جرجس ومسرحه الدرامى/ التشكيلى.. سيد طليب ومسرحه الاجتماعى/ السياسى...وكاتب هذه السطور وأول مسرح للفلاحين بقرية دنشواى فى مرحلة سابقة، ومسرح التجريب الخالص فى المرحلة الراهنة، مسرح مراد منير الفكرى والسياسى.. أحمد إسماعيل ومحاولاته المسرحية الجادة.

إن غالبية محاولات هؤلاء قد ابتسرت، وتفرقت كالعقد الذى انفرطت حباته فى الزمان والمكان والتاريخ.. وسقطت محاولات البعض فى النسيان، والبعض الآخر مازال يحاول ويؤكد ذاته من خلال تجاربه الذاتية إن سمح له المسؤولون عن المسرح بإعطائه «الفرصة» والحد الأدنى من الإمكانات.

أما السقطة الدرامية لجيلنا ـ وأستعير هذا المصطلح من لغة الدراما فى المسرح ـ فهى أننا لا نؤمن بالاستمرارية، ولا نحاول أن نصل فيما بيننا، كل منا يرى أنه المجرب «الأوحد» فى تجريبه، وليس بمقدور الآخر فعل ما يكتشفه، فالتواصل يتوقف، لأننا لا نكمل بعضنا بعضا، بينا التواصل يتم بالإضافات، ويتأكد بعمليات الأخذ والعطاء، الأخذ بما هو كائن، والعطاء بما هو مستكشف، فتكتمل التجربة، ويتواصل العطاء، ويثمر المسار! كل منا يعمل لحسابه الخاص، بينما جيل الرواد الأوائل (جيل الستينيات) ـ رغم اختلافاتهم الجوهرية فيما بينهم ـ يتواصلون ويتحدون ويقفون بجوار بعضهم وبعض، لا ليدافعوا عن كياناتهم فقط، بل ليقفوا بجوار تيار هم خلقوه، وكانوا سببا فى الدعاية له، وطرحه فى الساحة الفنية دائما، على اعتبار أنه ـ كما يؤكدون ـ هو «التيار الوحيد الذى صمد.. الذى يحسب لتاريخ المسرح المصرى المعاصر»!

لذلك، فإن جيلنا يموت ببطء ولم يبدأ بعد، وموتنا نورثه للأجيال القادمة.. بل إن بعضا من شباب هذه الأجيال الجديدة قلّ مانرى له عملاً أو رؤية جديدة يعتد بها.. فهذا ما نعتقده!!.. وهكذا تستمر النظرة الفوقية وننظر بالمنظور ذاته الذى يشاهدنا به الرواد الأوائل.

أعلم وأوقن أن الظروف الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية تقف مجتمعة ضد الفكر المصرى الحديث على إطلاقه، وتقف بالمرصاد ضد حركة التنوير، وأعلم أن سياسة مسارح «القطاع الخاص» قد قتلت الرغبة عند المبدعين فى تقديم المسرح الجاد، فما دامت الملايين من الجنيهات «تضخ» فى جيوب منتجى السلعة المسرحية التجارية الاستهلاكية فوق خشبات مسارح القطاع الخاص، وما دامت الراقصات والاستعراضات القبيحة فنيا تهيمن على فنون المسرح المصرى وتسيطر عليه، فإن مجرد التفكير فى مسرح له قوامه وتياره يغدو شيئا سيقضى عليه لا محالة. وأعلم أن جيلنا لم تعط له الفرصة لإثبات حضوره الفكرى والفنى فى مسارح الدولة، اللهم إلا القلة القليلة التى لا تصل إلى أصابع اليد الواحدة، مما انعكس بتأثيره على الحركة المسرحية لبلادنا. أعلم أن جهاز التليفزيون وقطاع الفيديو الخاص والحكومى قد استقطب الفنانين الحقيقيين وغير الحقيقيين للإنتاج السريع المنتشر، بهدف الوصول إلى المكسب السريع والقضاء على فكرة المسرح من أساسها.

أعلم، أيضا، أن حركة النقد المسرحى لم تخلق بعد جيلا من شباب النقاد يتابع ويطور ويلقى ببذور فى أرض تنبت تياراً نقديا واعيا للكشف عن أصول العمل المسرحى والتبشير به، وإنما أوجدت فوق الساحة الصحفى /

(*) توفى توفيق عبداللطيف بعد مرض عضال فى عام ١٩٩٤. لكن مرضه الروحى كان أعظم، فلم يُمنح الفرصة ولا المسرح الذى يعطيه حقه فى الإبداع، فمات وقلبه يدمى عشقا للمسرح. كان آخر عمل مسرحى له بمسرح «الهناجر» قبل أن يتوفاه الأجل بشهور.

الناقد، وليس الناقد/ الأديب/ المتخصص. واعتمدت حركة النقد في معظمها على بعض من الصحفيين الذين تتوقف كمية المديح والثناء أو الهجاء والتجريح على إمكان تقديم أعمالهم المسرحية أو عدم تقديمها!

أعلم كل ذلك.. وغير ذلك.. لكن هذه المسببات جميعا لم يكن لها وجاهتها في تبرير خنوع جيلنا والأجيال التالية، وضعفهم في عدم مقدرتهم على فرض وجودهم الفني وإثباته. فمعظم جيلنا ما زال يقف عند الحدود التي تركها جيل الستينيات وفرضها.. كي لا يخترقها! لأنها مثلت ولا تزال تمثل للبعض الثابت والموروث والتابو.

فمتى نخترق الأسوار والحجب؟ متى ندرك أننا قد أصبنا بالشيخوخة قبل الأوان؟! متى نعلم أن علينا التمسك بشجاعة الطرح، ومغامرة التجربة، ونصل بها إلى حدودها اللانهائية، فنندافع بها عن أنفسنا فنيا، ونعبر من خلالها عن أطروحاتنا، دون خوف أو فزع أو «مركب نقص» ؟!..

إذا لم يحدث «التنوير» داخلنا، إذا لم تتم ثورة حقيقية وجرأة واعية ووحدة لجيلنا، وأجيال شباب المبدعين من بعد، حينئذ فقط علينا أن نقدم طقوس الولاء والطاعة للمسرح السائد، لإنتاج سلعة أصابها العطب، وانتشرت كالنار في الهشيم، كالطاعون، تصيب جماهيرنا بوباء المعرفة الخاطئة والتذوق المريض، والثقافة المزيفة للقيم، حينئذ فقط علينا أن نسلم الراية لهم.. ونقول لمسرحنا وداعا..

وداعا أيها المسرح.. وسيكون عزائي الوحيد أنني حاولت!!

●

قاموس نقدى للمصطلح والمفهوم المسرحى

حول تجربة فى العمل المشترك

ماري إلياس*، حنان قصاب حسن*

يبدو من الواضح لمن يعمل فى مجال النقد المسرحى اليوم، أن هناك مشكلة محددة تتعلق بمسألة صياغة الخطاب النقدى العربى شكلا ومضمونا، وبإمكان توصيله إلى المتلقى بوضوح ودقة. والحقيقة أن هذه المشكلة تعود بأصولها إلى قضية المسرح العربى بحد ذاته، فالمسرح الذى دخل إلى البلاد العربية بنموذجه الغربى، منذ القرن الماضى، لم يستطع الاستقلال بشكل واضح عن هذا النموذج الذى استقى منه شكله وأعرافه وأنواعه. من جانب آخر، فإن الدراسات المسرحية، أو بعبارة أخرى الفكر المسرحى، لم يتمكنا من مواكبة تطور التفكير النقدى حول المسرح فى الغرب، وقد نجم عن ذلك إشكال واضح يتعلق بالمصطلح والمفهوم المسرحى فى اللغة العربية.

لقد سعى رواد المسرح العربى ومن تلاهم إلى أن يخلقوا لغة مسرحية عربية ضمن محاولتهم استيعاب هذا الفن الجديد وتثبيت أركانه، مما يعكس وعيا مبكراً بأهمية المصطلح فى صياغة لغة خاصة بالمسرح. ففى الكتابات الأولى عن المسرح، نجد تارة لفظا عربيا للتسميات الأجنبية مع التعريف بمدلولها (الأوبرة والبروزة والكميضة والشياطرا)، وتارة أخرى تسميات عربية تعبر عن المضمون نفسه (المأساة والملهاة والمغناة للدلالة على الأنواع، وجوق للدلالة على فرقة التمثيل، والتشخيص للدلالة على التمثيل). مع مرور الزمن، ومع تجاور هذه الاستعمالات المتباينة، صار الخطاب المسرحى بفعل التراكم مثقلا بتسميات عدة للمدلول الواحد.

تبدو المسألة أكثر تعقيدا حين يتعلق الأمر بالمصطلح النقدى. ومن يراقب الخطاب النقدى المسرحى اليوم يدرك أن قصور الدراسات المسرحية العربية ينبع من قصور أدوات اللغة النقدية، أو من الغموض والالتباس الذى يحيط بكثير من المصطلحات والمفاهيم المستعملة ويجعل فهمها واستيعابها وإعادة استخدامها صعبا. وكم من الكتابات النقدية لم تعط الغاية المرجوة منها، إما لأنها لاتتناول الأمور فى العمق ولاتستند إلى منهجية واضحة فى البحث وتكتفى بإطلاق أحكام تقييمية معيارية، وإما لأنها صعبة معقدة لايمكن فهمها لأنها مستقاة من علوم إنسانية متطورة لم يتم التعريف بها بشكل متكامل باللغة العربية، ولذلك تبقى غريبة عن المتلقى بسبب النقص المعرفى عنده.

والواقع أن الالتباس الذى يحيط باستعمال المصطلحات النقدية يرجع إلى أسباب متعددة، منها أن معظم هذه المصطلحات مأخوذ من العلوم الإنسانية التى تطورت فى الغرب بشكل سريع، وشكلت لغة نقدية لايمكن فهمها واستعمالها إذا لم يتم استيعاب هذه العلوم بشكل صحيح. ولذلك، كان من الضرورى عند استخدام مناهج بحث مستندة إلى هذه العلوم فى اللغة العربية توضيح مدلول مفرداتها ليكون التحليل واضحا. ولقد لعبت الترجمة عن اللغات الأجنبية ـ رغم أهميتها ـ دورا فى إشاعة نوع من الالتباس حول مدلول بعض المصطلحات بسبب تنوع المصادر المعرفية للباحثين، أو بسبب قيام أشخاص من خارج الاختصاص بترجمة نصوص نقدية. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الالتباس تأتى عن عدم توحيد المصطلحات، والاختلاف حول مبدأ الحفاظ على المصطلحات النقدية بلفظها الأجنبى أو ترجمتها إلى العربية. من الأمثلة التى توضح ذلك، التباين فى استخدام كلمتى سميوطيقا وسميولوجيا الذى يتأتى من الاختلاف بين المدرسة الأميركية والفرنسية، والاختلاف حول ترجمة أو عدم ترجمة كلمة Code التى تستخدم بلفظها الأجنبى «كود»، أو تترجم إلى «شفرة» أو «رامزة»، مع كل ما يخلقه هذا التعدد فى تسمية المصطلح الواحد من تشويش للقارئ العربى.

قاموس المصطلح النقدى:

لقد شكل موضوع استخدام المصطلح وتوضيح مجاله الدلالى أحد همومنا الرئيسية خلال عملنا فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى دمشق، حيث قمنا بتدريس مواد متنوعة لها علاقة بتاريخ المسرح وتحليل النص والعرض المسرحيين، بالإضافة إلى الإشراف على مشاريع تخرج الطلاب. فخلال تدريسنا هذه المواد باللغة العربية وتوجهنا إلى طلبة لايتقنون لغة أجنبية فى غالبيتهم، تبين أن هناك صعوبة تحيط بطرح المفهوم النقدى واستخدامه، وأن هذه الصعوبة تتخطى الصعيد اللغوى لتطال مجالا أوسع له علاقة بالتوجه المعرفى العام الذى يتجلى فى نوعية المراجع المتوفرة فى اللغة العربية حول المسرح. فمقابل كثرة المصادر حول

* المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.

تاريخ المسرح وأنواعه وأشكاله، يوجد نقص كبير فى المراجع العربية والمترجمة التى تتناول مفاهيم نقدية وتتطرق لمناهج البحث الجديدة.

والحقيقة أن هذا الخلل لايشكل عائقًا ضمن العملية العلمية فقط، وإنما يطال أيضًا مجال الإنتاج المسرحى بشكل عام والدراسات النقدية المحيطة به، خاصة أن متابعة التطور الكبير فى مناهج التحليل الحديثة اليوم يلعب دورا مهما فى عمل الممثل والمخرج وكل من له علاقة بالمسرح.

من هذا المنظور، اخترنا توجها تدريسيا يدخل فى عمق العملية المسرحية والبعد النقدى الذى تفترضه من خلال طرح مفاهيم نقدية ومصطلحات تعتبر أساسية فى النظرة الجديدة للدراسات المسرحية، وهكذا تشكلت لدينا دون قرار مسبق، نواة لعمل بحثى له شكل القاموس النقدى. وعندما فكرنا فى تثبيت هذه المادة العلمية فى مؤلف مكتوب كان من الطبيعى أن يأخذ الشكل نفسه، خاصة أننا كنا ـ من خلال تجربتنا الشخصية فى البحث والمراجعة ـ نعرف جدوى التعامل مع القاموس النقدى بوصفه مرجعا، لأنه يكثف ويعمم ويقدم مفاتيح معرفية تسمح لاحقا بالعودة إلى المراجع المتخصصة.

فى محاولة لوضع الخطوط الأساسية التى تشكل هيكل العمل، رأينا أن التوجه التاريخى فى عرض الأمور يغفل مدلولات بعض المفاهيم، وأن التوجه النقدى البحت يعطى البحث طابعا جافا وصعبا ولايسمح بإعطاء صورة متكاملة عن علاقة المفهوم النقدى بالممارسة وتطوره من خلالها.

كذلك تبين لنا منذ البداية ضرورة التوصل إلى تحقيق شمولية فى الطرح؛ لأن الكتابة عن المسرح وحده هى إغفال التداخل المهم الذى نشهده اليوم للفنون المتنوعة؛ وأنه صار من الصعب اليوم التطرق إلى المسرح بمعزل عن فنون العرض والفنون الدرامية والتشكيلية والظواهر الاحتفالية وغيرها. وقد أدركنا ضرورة الربط وتوضيح العلاقة بين المسرح ومختلف مناهج البحث التى أفرزتها العلوم الإنسانية، بالإضافة إلى ربط المفاهيم النقدية بعضها ببعض وربطها بالتجربة المسرحية العالمية والعربية على وجه الخصوص، وذلك لضرورة سبر مدلول المفاهيم النقدية العامة ضمن التجربة المسرحية العربية كتابة وممارسة.

عندما تبلورت الفكرة، كان من الضرورى تحديد القارئ الذى نريد التوجه إليه؛ بحيث لايقتصر الأمر على المختصين بالدراسات المسرحية فقط، وإنما يشمل شريحة واسعة تضم كل من يهتم بالمسرح ممارسة وكتابة وتحليلا، وتسمح له أن يجد مادة متكاملة تلبى الحاجات المتنوعة، وهذا يعنى أن يكون القاموس ذا طابع لغوى ونقدى وموسوعى.

هيكل العمل

من هذا المنطلق، تحددت نوعية المداخل التى تشكل مادة القاموس وشكل المعالجة لكل مدخل على حدة: فقد اخترنا أن تكون المداخل مطروحة فى ترتيبها الأبجدى لتسهيل الرجوع إليها، وأن تشمل المفاهيم النقدية والمفاهيم المسرحية والمصطلحات التى تتعلق بالمكونات الدرامية وبتقنيات العرض؛ والمدارس الجمالية المهمة التى كان لها تأثيرها على المسرح فى العالم؛ بالإضافة إلى الأنواع والأشكال المسرحية وأشكال الفرجة والظواهر الاحتفالية بأنواعها والفنون الدرامية وفنون العرض.

هذا التنوع فى المداخل يعكس خيارا واضحا هو التطرق إلى المسرح من حيث هو شكل فرجة وعرض وكتابة، والبحث فى أية ظاهرة مسرحية من خلال وضعها فى سياقها التاريخى والحضارى مع تأكيد علاقتها بالتوجهات الجمالية السائدة، وطرح تأثيرها على المتلقى، وتأكيد التداخل بين آلية كتابة المسرح واستقباله. وقد كان هدفنا من ذلك محاولة تحقيق الانتقال من الاستخدام العام لمفهوم أو مصطلح ما إلى المعنى الخاص فى تحولاته حسب التجارب المسرحية المتعددة فى أماكن مختلفة من العالم.

ولكى نتلافى ما تفرضه بنية القاموس المبعثرة من فصل بين المداخل، قمنا بربط المواضيع بعضها ببعض من خلال نظام لإرجاع توضع المداخل فيه فى محاور، مما يسمح للمتلقى أن يستكمل البحث فى مجال محدد. وهذه الطريقة فى الربط تجعل من القاموس مرجعا نقديا.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن عدد المداخل فى هذا القاموس (حوالى ٣٥٠ مدخلا) هو أقل بكثير من المصطلحات الواردة فيه، التى أشرنا إليها بشكل طباعة مميز ضمن المداخل وعرضناها فى ثبت أبجدى فى نهاية القاموس.

من ناحية أخرى، هناك مداخل تعتمد تسمية عامة تشكل إطارا واسعا تدخل ضمنه تنوعات عديدة إقليمية أو نوعية، مثل كلمة «فواصل التى تغطى لدينا أشكالا مسرحية متعددة مثل الإنترميزو والفارس والبازو والفواصل الأرطغرلية وغيرها، وكلمة «عروض المنوعات» التى تشمل الاستعراض والكاباريه وغيرهما، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كلمة «تقطيع» التى اعتبرناها عنوانا شاملا يسمح بالمقارنة بين التقطيع إلى مشاهد وفصول والتقطيع إلى لوحات وتأثير ذلك على الكتابة والتلقى. كذلك الأمر بالنسبة إلى مداخل مثل أشكال الفرجة أو المسرح الاحتفالى أو المسرح السياسى تسمح بالإحاطة بتوجهات متعددة تشمل مفاهيم متنوعة حسب البلدان؛ مثل مفهوم الاحتفالية أو التسييس أو السامر والحلقة وغيرها.

ومع أننا أردنا أن يكون للمؤلف طابع شامل، فإننا استبعدنا الأعلام وأسماء الفرق بوصفها مداخل مستقلة؛ لأن انتقاء تجارب

مسرحية معينة مهما توخى الموضوعية يظل يحمل نوعا من الاعتباطية فى تقدير أهمية البعض والتقليل من أهمية البعض الآخر، ويعطى للعمل توجها مغايرا عن التوجه الذى اخترناه لهذا القاموس. لكننا حاولنا أن نتلافى هذا النقص بإعطاء أمثلة عن مسرحيين تركوا بصماتهم على العملية المسرحية، وبوضع فهرس للأعلام الذين ورد ذكرهم فى المداخل فى نهاية القاموس.

المصطلح ضمن القاموس

فيما يتعلق باختيار تسميات المداخل التى هى فى الوقت نفسه عملية بحث فى ترجمة المصطلح، اخترنا موقفا محددا هو الإبقاء على اللفظ الأجنبى لبعض المصطلحات مع تقديم شرح لها، وذلك فى حالة عدم وجود مرادف دقيق باللغة العربية، أو لأن المصطلح يستخدم بلفظه الأجنبى فى كل اللغات، وهذا ما فعلناه على سبيل المثال فيما يتصل بكلمات مثل الجستوس أو السميولوجيا والأنثروبولوجيا وغيرها. طبقنا المبدأ نفسه عندما شعرنا أن الترجمة لاتغطى أبعاد المصطلح كافة، فقد أبقينا على كلمة «كوميديا» بلفظها الأجنبى مثلا؛ لأن كلمة كوميديا كانت فى مرحلة ما تعنى المسرحية بشكل عام، وكان لها بالمعنى الإسبانى خصوصية تاريخية لايمكن التطرق إليها فى حال استخدامنا الترجمة الشائعة إلى «ملهاة». كذلك الأمر فى بعض الأنواع ذات الخصوصية المحلية؛ مثل «الفارس» التى تعطيها الترجمة العربية «المهزلة» معنى انتقاصيا لايمكن اعتماده اليوم مع النظرة الجديدة للأنواع الشعبية.

ولتسهيل عملية التلقى، حاولنا توحيد شكل معالجة المداخل؛ إذ يبدأ المدخل بطرح التسمية فى اللغة العربية وما يقابلها فى اللغة الفرنسية والإنجليزية، يلى ذلك فى حال الضرورة فقرة تخصص للبحث فى الأصل اللغوى للمصطلح فى اليونانية واللاتينية وفى اللغة العربية وغيرها وذلك لتأكيد تحولات المعنى عبر التاريخ. فكلمة «طقس» بالعربية مثلا ترتبط بالحالة الجوية، لكن المعنى الاحتفالى فيها يأتى من أصولها السريانية.

وخيار استخدام المصطلحات بلفظها الأجنبى لايخلو من السلبية؛ لأن ترجمة المصطلح قد تكون ضرورية، لكن ذلك يتطلب عمل مؤسسة معتمدة تفرض بعد بحث طويل ترجمة ثابتة. أما الجانب الإيجابى فى هذا الخيار، فهو عدم تثبيت معنى محدد لمصطلح تتنوع النظرة إليه فى الخطاب النقدى العربى وتتناقض أحيانا. على سبيل المثال يبدو من الواضح أن كلمة «سينوغرافيا» تفهم حاليا بأشكال متعددة قد تتباعد وتتناقض أحيانا حسب المنطلق المعرفى لهذا البعد فى العملية المسرحية، وبالتالى فإن ترجمتها إلى «ترتيب المناظر» أو «الصورة المشهدية» هو تثبيت منحى واحد فقط من المناحى المتعددة لهذا المصطلح. والأمر ذاته فيما يتصل بكلمة مثل «الدراماتورجية» المأخوذة من الفرنسية والألمانية، ولها أبعاد متعددة منها الإعداد والكتابة المسرحية وقراءة المسرح. إلخ.

تجربة العمل المشترك

إن طرحنا هذه التجربة فى التأليف لاتعنى أننا نبتكر شيئا جديدا، فصيغة القاموس معروفة عالميا وشائعة، وهناك قواميس عدة مختصة بالمسرح تشكل مراجع مهمة. وفى اللغة العربية أيضا هناك قواميس تتعلق بالأدب والثقافة بشكل عام وبالمسرح بشكل خاص وتتناوله من جوانب مختلفة. وما قاموسنا سوى محاولة لرفد هذا التوجه الموجود أصلا.

لقد تطلب تحضير عمل هذا القاموس وصياغته فترة طويلة تجاوزت السنوات الثلاث. ومع أنه لم يصدر بعد، فإننا نعرف تماما سلبياته ومواطن الضعف فيه؛ فالدقة التى توخيناها فى تحديد الاستخدامات والمدلولات المتعددة لمصطلح ما فى العربية لاتمنع من وجود هفوات، لأننا لايمكننا، مهما حاولنا، أن نحيط بكل ما ورد فى الخطاب النقدى العربى من ترجمات. كذلك الأمر بالنسبة إلى الأمثلة التى استقيناها من تجارب مسرحية عربية معينة، والتى يمكن أن تكون سببا فى عتب الكثير من المسرحيين فى العالم العربى، لكن ذلك يعود أيضا إلى كوننا قد اخترنا أن نتجنب التطرق إلى تجارب لم نعرفها عن قرب خوفا من الوقوع فى خطأ. والنقص الذى لم نستطع تلافيه أيضا ينبع من كوننا اثنين فقط لنا الخلفية المعرفية نفسها، هو أن معرفتنا بالمسرح الغربى تظل أوسع بكثير من معرفتنا بالمسرح الشرقى، ومراقبتنا للمسرح فى المشرق العربى تفوق مراقبتنا للمسرح فى المغرب العربى؛ كما أن مصادرنا المعرفية فرنسية أكثر منها أمريكية أو إنجليزية أو روسية، وهذا يبدو بشكل واضح من نوعية الأمثلة التى استندنا إليها والأسماء التى طرحناها والمراجع التى عدنا إليها.

إن هذه التجربة التى نخوضها اليوم ليست سهلة، فالعمل الموسوعى يتطلب فريق عمل متكامل يحمل كل فرد فيه مسؤولية مداخل معينة يوقعها باسمه، ونحن اثنان فقط لايشمل اختصاصنا كل المواضيع التى تطرقنا إليها رغم جهدنا لتحقيق الإحاطة بالنواحى التى نكتب فيها. والعمل الموسوعى يتطلب تفرغا كاملا وإمكانات ومراجع كثيرة وفسحة زمنية طويلة للتحضير والصياغة وتحقيق ذلك لم يكن بالأمر السهل. لكن بالمقابل، فإن التأليف ضمن فريق يمكن أن يؤدى إلى أساليب متنوعة وتفاوت فى أسلوب المعالجة، وكوننا اثنين فقط سمح لنا أن نتوصل إلى تجانس أكبر فى الطرح والمعالجة لكى يبدو العمل مكتوبا «بنفس واحد».

إن تجربتنا فى العمل المشترك تظل فريدة وجميلة على الصعيد العلمى والحياتى فى زمن يصعب فيه الاتفاق على رأى واحد، وفى عصر يتقوقع فيه الناس على ذواتهم، ويحاولون أن يبرزوا فردانيتهم، ولو على حساب الآخرين.

قاموس المسرح

تحرير وإشراف: فاطمة موسى

يطمح هذا القاموس، الذى صدر الجزء الأول منه عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥)، إلى «أن يكون مرجعا ودليل بحث للباحث العربى فى شئون المسرح» ـ كما تشير فاطمة موسى، أستاذ الأدب الإنجليزى بآداب القاهرة، التى تحرر القاموس وتشرف عليه.

يتضمن هذا الجزء حرف «الألف»، وقد صدر منفصلا على أن تستكمل الحروف الأولى، فى أجزاء أخرى.

فى مقدمة هذا الجزء أشارت المحررة إلى أن «الباحث فى الفنون باللغات الأجنبية يجد فى متناول يده فى قسم المراجع بالمكتبة وفرة من القواميس والفهارس الببليوجرافية والموسوعات مما يفتح أمامه الطريق ويدله على مصادره ويعينه على ضبط مادته وتوثيقها، وكلها من معينات البحث وأدواته التى نأمل أن تكتمل يوما فى المكتبة العربية، ولا يمكن أن يقوم بها باحث فرد بل توفرها دور نشر كبيرة أو هيئات ثقافية حكومية ودولية، تمولها وتخصص لها فريقا من الأساتذة والباحثين المعاونين يتفرغون لها سنة أو سنوات برواتب مجزية، وكثيرا ما يحصل أساتذة الجامعات على إجازة تفرغ علمى ليشاركوا فى أعمال من هذا القبيل، ولعل أقرب مثال هو سلسلة القواميس والموسوعات وقواميس الأفراد وتواريخ الأدب والببليوجرافيات التى تصدرها دار أكسفورد يونيفرستى برس منذ أخريات القرن الماضى ومثلها دور نشر أخرى كبيرة، وتتبعها الدور الناشرة بالطبعات الجديدة منقحة مزيدة كل حين، وهى بذلك تشكل الأساس الثابت لأى مكتبة مراجع.

والمكتبة العربية حافلة بالمراجع القديمة التى نشرتها دار الكتب المصرية وتعيد هيئة الكتاب نشرها، إلا أن الفنون والآداب الحديثة مازالت فى حاجة إلى التوصيف والتأريخ وعدة البحث فيها ناقصة، هذا بالرغم من صدور دراسات كثيرة لأفراد متفرقين اعتمدنا عليها فى تصنيف مادة المسرح العربى فى هذا القاموس.

وما نقدمه اليوم للقارئ هو حرف (أ) من القاموس الذى نرجو أن تكتمل أجزاؤه بحلول معرض الكتاب فى العام القادم، ونحن إذ نطرح هذا الجزء منفصلا نقدمه كنشرة استطلاعية نرجو أن نتلقى إزاءها رداً من القارئ العربى، ولا يعنى هذا أننا سنغير من شكل القاموس أو نحوّر مادته ـ إلا ما يثبت أنه خطأ ـ ولكننا



نطمح أن يزودنا القراء بما قد يفوتنا من معلومات عن المسرح العربى.

إن اختلاف الآراء النقدية أمر مسلم به، وقد حرصنا فى تحرير المادة على الحياد التام فى إثبات الوقائع بالنسبة للمسرح العربى والعاملين به ولم نورد تقييما إلا ما أثبته التاريخ.

وليس هذا قاموسا بالمعنى الشائع ولكنه فى الحقيقة دليل القارئ إلى المسرح، ولم نشأ أن نسميه موسوعة لأنه ليس جامعا شاملا، لكن يمكن أن يعتبر أول موسوعة تجمع المسرح العربى والمسرح العالمى بين دفتى كتاب واحد، ومادته ـ كما هو واضح ـ من شقين. كانت نواة المشروع هى ترجمة The Oxford Companionto the Theater من نشر دار أكسفورد يونيفرستى برس، إذ وجدنا فيه خير موسوعة تقدم تفاصيل المسرح العالمى للقارئ العربى، وقام بالترجمة تحت إشرافى نخبة من الأبناء والزملاء من أساتذة اللغة الإنجليزية، وكان أولهم وأغزرهم إنتاجا الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب حاليا، الذى حافظ على المشروع لصق قلبه، طوال سنوات تفرق فيها أكثرنا فى الجامعات العربية بالإعارة أو المراكز الثقافية المصرية بالندب. على أن ترجمة دليل أكسفورد للمسرح لم تكن إلا مرحلة لأننا عالجنا مادتها بالتلخيص والإضافة وفقا لحاجة القارئ العربى، وإن احتفظنا بكثير من التفاصيل فى بعض المواضع لما يمكن أن نفيد به الباحث.

أما شق المسرح العربى فقام به منفردا باحث دءوب هو الأستاذ سمير عوض، ظل صامدا فى مكانه لم يشرّق أو يغرّب مثلنا، يكاد يحفظ أرشيف المسرح المصرى عن ظهر قلب، يفحص الصحف والمجلات القديمة والحديثة، وكل ما توفر من مراجع عن المسرح العربى ليستقى مادته عن حياة الممثلين والمخرجين والمؤلفين، ويشد الرحال إلى مدن الأقاليم فى كل مناسبة مسرحية ليقابل القائمين بشئون المسرح ويجمع المعلومات».

وأخيراً، أكدت فاطمة موسى أن هذا القاموس «سيوفر فى صورته النهائية ببليوجرافيا شاملة لمراجع البحث فى شئون المسرح المنشورة بالعربية وبلغات أجنبية، كما سيوفر من فهارس الأفراد والموضوعات وغيرها من الملاحق ما يلزم الباحث».